CRÍTICA DE LA LITERATURA URUGUAYA

2

OBRAS DEL MISMO AUTOR

«El Huanakauri» — *(Poema en prosa, donde se proclama la emancipación espiritual de América). Editado en 1917.*

«Proceso Histórico del Uruguay» — *Esquema de una Sociología Nacional. (Comprende la evolución social y política del país, desde la fundación de Montevideo hasta la reforma de la Constitución). Editado en 1919.*

«Introducción a la Historia de América» — *(Próxima a aparecer).*

LS.H
Z949c

CRÍTICA

DE LA

LITERATURA URUGUAYA

POR

ALBERTO ZUM FELDE

405808
18.9.42

EDITOR:
MAXIMINO GARCIA

Ituzaingó, 1416—Sarandí, 461
MONTEVIDEO
MCMXXI

Imp. "El Siglo Ilustrado", San José, 938

NOTA DEL AUTOR

La mayor parte de los apuntes que integran este volumen, fueron publicados, en forma de artículos semanales, en "El Día" de Montevideo, durante el año comprendido entre octubre de 1919 y octubre de 1920. Corregidos luego de sus defectos más gruesos, completados con algunas páginas inéditas y ordenados con sujeción a un plan, componen este cuadro histórico de la Literatura Uruguaya, primer estudio general y sistemático publicado en el país sobre la materia, según los métodos de una crítica positiva.

No figuran en este volumen todos los que, en el País, han cultivado o cultivan los diversos géneros de las letras, sino sólo aquellos cuya personalidad y cuya producción — sea cual fuere el valor intrínseco — representan un aspecto definido o un momento característico dentro de nuestra evolución literaria; de modo que, su conjunto, da las líneas principales y los caracteres propios de la literatura uruguaya. Serán motivo de un segundo volumen, — que completaría el primero, — los escritores nacionales que aquí no aparecen, y cuya producción presenta, no obstante, méritos muy apreciables.

Este estudio implica, pues, — por su índole y primordialidad — una completa revisión de los valores literarios circulantes en el país. No habiéndose ejercido

anteriormente esta crítica científica respecto a nuestra literatura, lamentables errores de concepto confundían el juicio dominante; por lo cual, al emprender tan ingrata revisión, hemos tenido que realizar un trabajo de discernimiento y ordenación fundamentales. Y, aún cuando detestamos la jactancia, debemos señalar aquí una circunstancia inseparable de la aparición de estos apuntes, por ser un dato significativo en la historia de nuestras letras. Establecer el concepto de los verdaderos valores, tal como aquí se intenta, implica destruir los falsos valores ya establecidos. Y hemos sufrido, al chocar con los convencionalismos y los intereses del ambiente, los efectos personales inmediatos de la lucha contra el error instituído. Nuestros artículos de "El Día" sublevaron contra nosotros los ánimos de una gran parte del vulgo letrado; una irracional hostilidad intentó anular nuestra persona y nuestros escritos. Mas, sabiendo que ello era inevitable, — pues siempre ha sucedido y sucederá así, — y seguros, por lo demás, que, sean cuales fueran las contingencias temporales, la verdad se ha de imponer necesariamente, proseguimos sin alterar la línea de nuestra conducta. Esta circunstancia, sólo nos ha hecho experimentar en carne propia el pensamiento de Romain Rolland: "Todo hombre que lo sea en verdad, debe aprender a quedar solo en medio de todos, a pensar solo por todos, y, si es necesario, contra todos".

Tiene este estudio un sentido constructivo: es la afirmación de nuestra existencia intelectual, en cuanto país. Completa este libro el propósito que dió vida al "Proceso Histórico del Uruguay". Intenta aquella obra

anterior, concretar, por un estudio crítico de la historia nacional, la conciencia histórica de la nacionalidad. El intento de esta obra es concretar — por una crítica positiva de nuestra literatura — la conciencia intelectual del país. Sobre ambos aspectos integrantes de la conciencia nacional, alumbra el ideal de la América autónoma proclamado en el "Huanakauri".

Montevideo, mayo de 1921.

TRES ÉPOCAS

(APUNTES HISTÓRICOS)

I

EL SALON LITERARIO

En la historia de las letras uruguayas se señalan, con bien definidos caracteres, tres épocas evolutivas, cuyos núcleos de condensación pueden fijarse: el primero durante la Guerra Grande, el segundo durante el auge del Ateneo, allá por los años 1880 a 86, y el tercero, que denominaremos del Café Literario, en la primera década del siglo presente. Vamos a examinar el carácter de esas épocas.

*
* *

Dejando aparte todo el período que abarcan las guerras de la Independencia, en que la vida literaria era insignificante, no destacándose más nombres que los de Acuña de Figueroa y de Bartolomé Hidalgo, epigramático al modo español el uno, y cantor criollo y popular el otro,—período sin centros de reunión ni publicaciones literarias,—es necesario, para hallar el primer núcleo intelectual en medio a la barbarie heroica de las revueltas, llegar hasta el recinto fortificado de Montevideo, por los años en que flotaba en el Cerrito la enseña de los ejércitos de Rosas.

En el seno de ese recinto, donde se refugiaron la Libertad política y del Pensamiento humano, como en un hogar donde el fuego sagrado había de alimentarse y brillar entre las sombras de la barbarie gaucha,—en ese seno heroico, zozobrante como una barca entre el oleaje furioso de la tiranía, a punto de hundirse más de una vez,—en ese seno aterido, que sólo calentaban las voluntades, abierto a los proscriptos por la monstruosa tragicomedia de la

Santa Federación, se encontró congregado durante casi dos lustros, todo el patriciado intelectual del Plata, de Alberdi a Melchor Pacheco, de Mitre a Magariños Cervantes. Aun cuando el ambiente intelectual ya se venía esbozando durante la segunda presidencia de Rivera, aun cuando "El Iniciador", periódico de altos debates sociales y literarios, dirigido por Andrés Lamas y Miguel Cané, hubo aparecido en el 38, aun cuando Adolfo Berro muriera al comenzar el Sitio y Alberdi se fuera a Europa a poco de comenzado es verdaderamente bajo el fuego de las baterías de Rosas y en medio a las penurias de la ciudad sitiada, que asume condensación y brillo el núcleo inicial de nuestra cultura. Las letras nacionales han nacido en vientre de leona.

*
* *

El ambiente intelectual de Montevideo en los días del Sitio Grande, tenía ante todo y necesariamente, dadas las condiciones de su vida, un carácter cívico. La literatura, trasuntando el estado de la conciencia colectiva, reflejando los sentimientos y las ideas dominantes, era ante todo *política*. Alentando y debatiéndose bajo la tiranía de la barbarie, en lucha diaria y mortal con los cañones de los ejércitos y con el puñal oculto de los sicarios, un sentimiento absorbía todos los otros: el de la libertad: un acento condensaba todos los ritmos vitales: el apóstrofe a la tiranía. Las estrofas que se escribían eran gritos de dolor ciudadano. Las rimas combatían como las espadas.

Imaginemos aquellas reuniones de jóvenes patricios, en la tregua nocturna de los combates, mientras en los bastiones y avanzadas los centinelas vigilan, envueltos en sus gruesos ponchos de bayeta, con el fusil al brazo. A la luz mortecina y fluctuante de los velones que se derriten en sus candeleros de bronce, van llegando al salón urbano, de blancas paredes desnudas y severos sillones, hombres que vienen de sus puestos de combate o de su despacho de gobierno. Rostros de barbas cerradas, varoniles rostros de enérgico

entrecejo y ojos llenos de luz. Algunos traen la espada al cinto y las botas con el barro de las trincheras. Contrastan con la pobreza espartana del vestir las finas manos, en que la hidalga estirpe conservó la palidez de su señorío.

Es esta tertulia intelectual en las noches lóbregas del Sitio, como un remanso al margen del torrente. Se discurre sobre filosofía, se leen páginas líricas y tribunicias. El verbo de la Enciclopedia y de la Convención enciende aún las cabezas. Y, aun cuando todavía predomina el idealismo político de Benjamín Constant, que inspiró a los Unitarios porteños y a los Constituyentes del Uruguay, las doctrinas de los economistas ingleses y franceses del primer tercio del siglo han llegado hasta allí: Echeverría y Andrés Lamas son los más avanzados en conocimientos. Chateaubriand y Lamartine son los dos evangelistas literarios de la tertulia: sus nombres representan la más nueva y revolucionaria manifestación de las letras universales. Su influencia es dominante en los escritos de los románticos platenses. Chateaubriand les dió la pauta del colorismo descriptivo, de la fantasía vehemente; Lamartine, la ternura amorosa, la idealidad delicada; ambos, la retórica empenachada de sus discursos de asamblea.

Bien se avenían tales influencias con las condiciones políticas y los hábitos sociales de la vida platense. La literatura civil y de lucha, concebida bajo la presión brutal del despotismo y tendiente a combatirlo, debía sonar con la orquestación de bronces y timbales de Termidor y de las jornadas trágicas de Julio.

La estrofa sentimental de las "Confesiones", florecía naturalmente entre los castos miriñaques, las graciosas mantillas y las pavanas de los clavicordios. Era un abanico de marfil calado, para los juegos de la coquetería, en manos de las mujeres; era una rosa del jardín familiar, puesta por blancas manos en la solapa de los levitones.

La literatura de esta época está en íntima relación con los hábitos sociales: éstos y aquélla provienen del mismo estado de espíritu. La poesía romántica—casta y gentil en el amor—impera en la época de los hábitos castos y gentiles. Las damas apenas

descubren el tobillo, al recoger con dos dedos el miriñaque, en el minuet. Cuando hablan con los caballeros, bajan púdicamente los ojos. Y los caballeros besan apenas los dedos de sus amadas, inclinándose en reverencia de Watcau... El idealismo amoroso forja su figura perfecta en un querube cándido. Bien está el verso de Lamartine. Lamartine es un poeta de miriñaque y clavicordio.

*
* *

El cultivo de las letras aparece, en este período inicial y balbuciente, ligado, en doble juego, a la lucha cívica por una parte, y por la otra a la sociabilidad de salón, participando de ambos elementos.

La sociabilidad del Montevideo patricio está íntimamente relacionada con la literatura, y la recitación es un elemento complementario de toda tertulia, al par de la música o el canto. Los poetas son hombres de salón, así como son políticos y militares.

No existe entonces esta burguesía enriquecida, iletrada y vana, formada de gentes sin gustos intelectuales, que en la época actual compone en mayoría la clase distinguida del país. En 1840, la clase burguesa es la clase patricia y la clase intelectual de Montevideo. En el salón se cultiva tanto la elegancia de las maneras como el gusto literario. Los gentiles hombres más distinguidos de la época, son asimismo publicistas y poetas. Los emigrados argentinos, de la clase más culta y gentil de Buenos Aires, contribuyen a dar al salón montevideano brillos de ateneo.

Militares, tribunos, polemistas, funcionarios, diplomáticos y poetas, todo lo son, con más o menos fortuna, los hombres de esta época de formación nacional, en la multiplicidad sintética de sus vidas. Melchor Pacheco, Andrés Lamas, Florencio Varela, Magariños Cervantes, Adolfo Berro, Juan Carlos Gómez, varones uruguayos, — Mitre, Alberdi, Echeverría, Mármol, Paz, Cané, Gutiérrez, próceres argentinos, alternan la pluma con la espada, la cátedra con la trinchera.

Élite, en el valor integral del término, dirigen los negocios públicos, cultivan la intelectualidad y brillan en los salones. Son el núcleo de civilidad en medio a la turbia amalgama de los elementos colectivos, y constituyen el órgano de asimilación de la cultura europea.

Hay mucho de heroico en ese empeño de mantener encendido el hogar intelectual, entre las difíciles contingencias de las guerras y a pesar de las penurias del Sitio. Esas veladas nocturnas de los letrados varones, en casa de Juan Carlos Gómez primero, luego en la Redacción de "El Comercio del Plata", durante los años más duros del Sitio, tienen un cuño estoico. Es violento el contraste entre la fina cultura del salón y la rudeza bárbara del medio. El país no es, entonces, sino un gran campamento.

Así, en tanto los jóvenes patricios discurren en el salón de blancas paredes, a la luz amarilla de los velones, acerca de las doctrinas económicas de Saint-Simon y Colbert, de las desventuras de Atala o de "Adolfo", de las últimas páginas escritas de "Amalia", del reciente artículo de Florencio Varela, fuera, sobre el silencio nocturno que se duerme en las calles angostas, lóbregas, barrosas, flanqueadas de bajas casas coloniales con sus rejas voladas, caen las campanadas lentas de la torre de la Matriz. A lo lejos se oye el alerta prolongado de los centinelas. Suenan en la calle desierta, unos pasos recios y tranquilos. Pasa, la linterna semioculta en el poncho, el sereno familiar. Las diez han dado.

. . . . . .

*
* *

Las letras uruguayas nacen del connubio histórico de dos inspiraciones fundamentales: la de la libertad política, representada por la Defensa de Montevideo, y la de la libertad intelectual, representada por el Romanticismo. La lucha por la libertad política enciende en las conciencias la llama de la idealidad heroica, dando a la vida de los hombres un elevado sentido de Deber y de Sacri-

dicio. El sentimiento trágico de la vida, que despertó en los corazones de aquella generación de 1840 el horror a la tiranía de Caupolicán y Facón, les purificó de la oscura fermentación de los egoísmos sensuales y utilitarios, haciéndoles brillar con el oro incandescente de las Virtudes.

Así como un gran dolor, privado y silencioso, acrisola el alma de los individuos, y una tragedia íntima desgarra los sentimientos sublimes que dormían inconscientes bajo la corteza de la vida normal, revelando en el individuo la capacidad de la acción heroica,—aquel gran dolor colectivo, aquella tragedia pública, levantó los corazones patricios, acrisolando el alma de una generación en la idealidad hecha carne de cada día.

Los hombres de 1840 vivieron la tragedia de Rosas: sufrieron en su espíritu el dolor de todas las dignidades escarnecidas por el Histrión y en su carne la persecución y el hierro del Tirano. Encarnaron en sus vidas la Libertad y la Civilización que defendían: esto les identificó con los propios principios, exaltando sus conciencias, tornando casi ideales sus vidas. Como el hombre que lleva en sí una gran idea, se siente dignificado y elevado por ella, tal si él fuera la idea misma y su vida el tabernáculo de una sublime presencia, así aquella generación patricia del 40 sintió la elevación de sí misma. Llevaba en sí la Libertad y la Civilización del Plata.

Sobre ese estado de la conciencia patricia, ya idealizada y exaltada por el hecho político, obró la influencia del Romanticismo. Romanticismo era sinónimo de Libertad. Libertad de la inspiración, frente a los cánones fríos del clasicismo: libertad del pensamiento, frente a los dogmas tradicionales de la Religión y de la Filosofía; libertad de la forma, frente a las fórmulas convencionales y estrechas; libertad del genio nacional, frente a la académica imitación del modelo greco-latino: libertad de la personalidad, en fin, frente a todas las pragmáticas uniformes. Era la Revolución literaria que necesitaban nuestros países, nacidos de la Revolución. Era la palabra que requería el espíritu americano para manifestar-

se. Sólo la Libertad proclamada por el Romanticismo podía despertar de su largo sueño colonial la literatura platense.

Así se unieron las dos inspiraciones, la que provenía de la vida misma y la que enviaba la Revolución Literaria. El águila mensajera del Romanticismo se posó en la roca viva de Montevideo, en medio del torrente oscuro; y allí hizo nido. Durante casi tres lustros, del 38 al 51, toda la prole romántica del Plata vive en Montevideo: aquí surgen los primeros cantos, se organizan las primeras asociaciones literarias, se editan los primeros libros.

*
* *

Sería motivo de estudio establecer qué profundas causas determinan esas relaciones sorprendentes entre el tipo físico y la literatura predominante en una época dada. Existió un tipo romántico platense: delgado, pálido, de grandes ojos taciturnos, barba nazarena, amplia frente, manos largas y exangües, semejantes en mucho a los Cristos de las viejas pinturas, por la triste pasión de sus rostros y el idealismo de sus ojos iluminados. Así eran Echeverría, Adolfo Berro, José Mármol, Juan Carlos Gómez. Como si transparentaran la idealidad ardiente y triste de sus almas, sus personas habían perdido esa densa sensualidad del animal humano, que trasuda avidez de goce o de dominio: eran figuras asécticas, dulcificadas de tristeza, empalidecidas de ensueño. ¿El influjo del ánimo *plasmaba*, por así decirlo, la figura física, como una imagen visible del *yo* interno? ¿O el estado de tristeza y exaltación románticas era una consecuencia de cierto estado fisiológico, determinado por causas atávicas o sociales? El romanticismo cívico y pasional, ¿era la causa o el efecto de la fisonomía propia de aquellos hombres?

Ese aspecto *romántico* no es privativo de los poetas: es característico de la época comprendida entre 1830 y 1870. Gran parte

de los hombres cultos de este país y de esa época, cuyos retratos, por pública notoriedad o familiar custodia se conservan, presentan, aunque no tan acentuados, rasgos semejantes. Verdad es que casi todos los hombres cultos, sin dedicarse precisamente al cultivo de las letras, habían escrito sus estrofas de amor, contagiados de ese apasionado pesimismo que hallamos en los versos de Juan Carlos Gómez. Habría que convenir en que la influencia romántica había obrado de manera tan intensa y general sobre la generación culta de ese tiempo, que había caracterizado no sólo los sentimientos, los conceptos y las costumbres, sino el mismo tipo físico. Hay un hecho evidente, cuyo interés trasciende los límites de nuestro terra: cada época tiene *su tipo*.

*
* *

Aparte la literatura de carácter político, informada por el drama social en que todos son actores, y que abarca la parte mayor—y, sin duda, también, más interesante—de los escritos de la época, las letras uruguayas, bajo el influjo del Romanticismo, presentan dos manifestaciones: la lírica o personal y la épica o descriptiva. El argentino Echeverría inicia y da la pauta de ambas, con sus "Consuelos" y con su "Cautiva". Adolfo Berro y Juan Carlos Gómez, los primeros románticos uruguayos, cronológicamente hablando, por supuesto,—escriben bajo la suscitación directa de Echeverría, a quien proclaman maestro admiradísimo de su generación.

Verdaderamente, este Echeverría — cuyos prestigios e influjos fueron tan rotundos en el Plata durante su época — no aparece hoy como un poeta extraordinario ni mucho menos. Como ocurriera algún tiempo después con Magariños Cervantes, la obra realizada no está a la altura de sus propósitos. El programa es óptimo pero la ejecución muy deficiente. La significación de Echeverría consiste más en la teoría literaria de que se hizo portavoz que en sus mismos poemas. Sus escritos críticos y pragmáticos son superiores a sus realizaciones poéticas. Y, con ser tan mediana, no fué,

cuepero, aventajada por ninguno de los que le siguieron en ambos países del Plata.

De los uruguayos, Adolfo Berro, su primero y más ferviente discípulo, muere a los veintidós años, sin dejar producción verdaderamente apreciable. Casi imposible es juzgar a Adolfo Berro como poeta, pues no tiene tiempo de manifestarse. Las composiciones que deja escritas son de un carácter infantil, así por la candidez de los conceptos como por la flojedad vacilante de la estrofa. No puede pedirse otra cosa a los veinte años, cuando se hacen apenas los pininos literarios. Considerados en lo que son, como versos de adolescencia, revelan en el autor una decidida vocación lírica que, a no haberle malogrado la muerte, hubiera, seguramente, dado ricos frutos. Su figura apasionada y doliente de niño tísico, surge un instante en el alba pálida y afiebrada de nuestra poesía, para hundirse en la noche, dejando tras sí la palpitación de un sollozo. "Morir, cuando en redor todo respira!"... gime el pobre muchacho en una de sus estrofas. Su muerte temprana conmueve a Montevideo, y es lamentada como la pérdida de una altísima esperanza para las letras. Llorándole en tierna elegía, Juan Carlos Gómez se siente poeta junto a su tumba.

Mas, ni Juan Carlos Gómez ni Magariños Cervantes, sus sucesores, logran luego producir obra poética de positiva valía.

Juan Carlos Gómez, encarnación del idealismo político en nuestra historia, es, en cuanto poeta, el prototipo de ese lirismo desesperado y enfermizo en que cayeron los innúmeros imitadores de Byron. No es él un imitador precisamente en cuanto a los sentimientos que manifiesta, en cuanto a la actitud psicológica, pues toda su vida y su persona atestiguan la sinceridad del escritor. El es quien da a la poesía romántica en el Plata su tono más lúgubre y quejumbroso. Pero, en la manera de sus poemas se evidencia el trasunto de los modelos: Byron, Musset, y con ellos algún poetastro español de aquel tiempo infelice, como ese Salvador Bermúdez de Castro, de quien hoy nadie se acuerda, y que según el

señor Melian Lafinur, biógrafo de Gómez, fue quien le dió la pauta de su canto "A la Libertad".

Sea por esa falta de originalidad, sea por el desdén mismo de la forma poética que había proclamado una parte de la escuela romántica, y que llega a malograr toda poesía por la ramplonería de la estrofa, lo cierto es que ninguna de las composiciones de Juan Carlos Gómez tiene consistencia literaria. Su producción mejor está en el periodismo. Como publicista político, tiene una prosa sobria y enérgica. Como poeta queda, al igual de Berro, más que su obra, su figura. No es el autor sino el personaje de un romance.

En cuanto a Magariños Cervantes, tan deficiente en la forma como los otros, carece de la pasión y de la ternura que ellos pusieron. No obstante el renombre que consiguió en España—eran malas épocas para la lírica española—su poesía es casi siempre chirle y ripiosa, siendo, además, artificiosa y fría. Su obra más apreciable, a pesar de sus fundamentales defectos, es "Caramurú", romance en prosa. "Celiar", en verso, es francamente detestable.

Lo mejor que ha escrito Magariños Cervantes—por su interés en la historia de la literatura uruguaya—es el programa de principios del americanismo literario, de acuerdo con las bases del Romanticismo. La aspiración a una literatura americana propia, que tuviera por elementos la historia nacional y los caracteres y costumbres de los países, aparece en esas páginas, que sirvieron de prólogo a sus obras, expuesta de manera clara y vibrante, aun cuando con anterioridad fuera enunciado por Alberdi y Echeverría. El programa, por lo demás, queda sin realizarse, en todo lo que comprende esta primera etapa literaria del Uruguay. Lo que dijimos de los hombres es aplicable a la época en conjunto: su mayor interés no está en lo que escribió sino en lo que vivió.

Tiempos de dramas civiles, de violentos contrastes de cultura y barbarie, por su patetismo moral y su original colorido, son ellos mismos un romance.

II

EL ATENEO DEL URUGUAY

La segunda generación romántica del Uruguay, formada después de la Guerra Grande, se congrega en el núcleo intelectual del "Ateneo", cuya fundación coincide con el breve régimen civilista que se instaura, al ascender el doctor Ellauri a la Presidencia.

El Ateneo Literario, (llamado "Club Universitario" en el momento de su fundación) y las famosas Cámaras Girondinas del 73, son dos entidades afines, no sólo por la concordancia de su espíritu, sino porque forman en la una muchos hombres representativos de la otra. Las sesiones de las Cámaras legislativas del tiempo de Ellauri son la continuación de las veladas del Ateneo.

Es concepto aceptado y corriente que estas Cámaras han sido las más brillantes que ha tenido el país. *Brillantes*, sí, lo han sido, por la cultura intelectual de sus componentes, por la erudición jurídica de sus debates, por el despliegue de elocuencia retórica de que en ellas se ha hecho gala. Pero, ellas han estado muy lejos de ser las Cámaras mejores que el país ha tenido, en cuanto a la obra positiva de legislación se refiere. Uno de los *ateneístas* que actuaron algunos años después, el doctor Melian Lafinur, llama a esa brillante pléyade jurídico-literaria "Cámaras *bizantinas*".

Extraño espectáculo, en verdad, el de ese círculo de hombres cultísimos y elocuentes, debatiendo arduas cuestiones teóricas de derecho y de historia, frente a un país misérrimo e inorgánico, anarquizado por las rebeldías de los caudillos y amenazado por el poderío creciente del militarismo, que ya incubaba, en la tertulia parda del cuartel, el régimen pretoriano de las dictaduras.

Los románticos de la generación fundadora del Ateneo se for-

man en las aulas de la Universidad instituída durante el Sitio. Mezclan a la erudición jurísprudente la idealidad romántica, de modo que son literatos en el Parlamento y en el Ateneo abogados. Es así que esta generación, tan brillantemente dotada, no ha de hacer obra real, salvo excepción, ni en las letras ni en la política.

*
* *

La generación romántica del Ateneo, *girondinos* en la vida cívica (así gustan ellos que se les llame), ostenta los caracteres externos que denotan su psicología. Crecida cabellera sobre la frente amplia y despejada, al modo de los trovadores...; erguida y altiva la cabeza en gesto tribunicio; el vestir sobrio y pulcro; el andar imperioso y gentil; ampulosa la frase, donde campea la cita clásica; elegante el ademán, forense el tono...

Por su apostura y por su carácter, evoca un tanto a los *unitarios* porteños de la época de Rivadavia, tal como nos los pinta Sarmiento, y tal como ellos se han pintado a sí mismos en sus escritos y en sus actos. Los *girondinos* de la Cámara y del Ateneo son, como los próceres del año 40, el patriciado intelectual y social del país. Pero, se diferencia esta generación de aquella en que, a la sencillez patriarcal, un poco aldeana, ha sustituído un cierto tono de aristocracia.

Sienten éstos — y no ocultan — el orgullo de su distinción y de su cultura, frente a la rusticidad analfabeta del medio. Consideran pertenecerles el gobierno del país por su calidad de *élite*. Educados en el hidalgo ambiente del salón montevideano, formada su cultura intelectual en las aulas, constituyen: bajo un aspecto, una *clase* social, frente a la plebe militar y gaucha, y bajo otro, una minoría de invernáculo frente a la realidad dura y díscola de los problemas nacionales. Nutridos en las teorías político-constitucionales de los tratadistas, prescinden del estudio inmediato de los hechos y desdeñan la fisiología de la historia viva. Son teóricos puros y declamadores académicos. Como políticos, no saben opo-

ner a la anarquía caudillesca del interior y al avance ambicioso del militarismo urbano, la fórmula práctica, la acción inteligente que les sujete y les encauce en las normas de un desarrollo orgánico. Su teoricismo declamador, su parlamentarismo literario, contribuyen así, en gran manera, a propiciar el pronunciamento pretoriano que entrega luego el país al arbitrio de las conjuraciones cuarteleras. La incapacidad positiva de la pléyade *girondina* ante los problemas de la realidad social, se transforma, no obstante, después de producido el régimen militar, en el baluarte civilista de la libertad política.

La segunda época del Ateneo — trasladada su sede de la vieja casa de la ciudad vieja al más moderno y confortable edificio de la calle Soriano—durante el gobierno del general Santos, es la de mayor significación en su existencia. Es la época de sus "Anales". Desalojados de la Asamblea Legislativa desde la dictadura de Latorre, y no debiendo volver a ella hasta la caída del régimen militarista, la *élite* intelectual se refugia enteramente en el Ateneo. Sus salas son, entonces, hogar de las letras y de las leyes. La política y la literatura continúan aliadas y aún confundidas, a veces: el Ateneo, no pudiendo ya hacer política literaria, como en tiempo de Ellauri, hace literatura política...

Algunos de los hombres jóvenes del Ateneo, tienen sobradas aptitudes para las letras. Las circunstancias han torcido, no obstante, esas vocaciones, derivándolas hacia la política. Ventaja o inconveniente de nuestra democracia ha sido siempre, desde los días de la Emancipación, esa absorción de los intelectuales por la vida cívica. Ventaja es, sin duda, porque aporta a la gestión de los negocios públicos el contingente valioso de la cultura y de las ideas. E inconveniente es, también, sin embargo, desde el punto de vista de las letras, porque apártase de la dedicación literaria a muchos que hubieran podido tal vez enriquecerlas con enjundiosa obra, si su energía mental no se hubiese ido en la corriente precipitada de los sucesos.

Podría decirse que nuestra intelectualidad política se ha alimen-

tado con el fracaso de las vocaciones literarias. Fracaso, determinado no por incapacidad frente al empeño, sino por desviación fatal de la energía hacia la acción. Muchos de los hombres de esa generación del Ateneo presentan, en su juventud, los caracteres típicos del hombre de letras, no los del hombre de Estado. El ambiente, las circunstancias, los sucesos, hanles llevado por el camino de la política. Y a ella han dedicado sus mejores esfuerzos. La vida social es una máquina que toma al hombre y lo sujeta a su engranaje, lo convierte en una pieza de su mecanismo. Sólo un heroico esfuerzo interno puede resistirle. La vida política ha sido siempre absorbente en nuestro país. Y ha sido, asimismo, hasta el presente, el único camino de triunfo para el hombre intelectual.

La literatura política del Uruguay se ha enriquecido así considerablemente, por obra de los atenecistas del año 80. Esa generación es, sin duda, la que deja los mejores escritos polémicos y tribunicios con que cuenta el país. Unen a la vasta erudición el vigor dialéctico y la elegancia del decir. Escritores de esta clase—cuyas valiosas dotes literarias se han aplicado a la política—muchas de cuyas páginas pueden considerarse, por su robusta brillantez, dentro de las letras, son: Juan Carlos Blanco, Francisco Bauzá, Julio Herrera y Obes, Carlos María Ramírez, Angel Floro Costa, Anacleto Dufort y Alvarez, Prudencio Vázquez y Vega, Alberto Palomeque, Domingo Aramburú y algunos otros de destacada y continua actuación en la escena política desde 1870 a 1900. La labor escrita de esos hombres, está en su mayor parte dispersa en los editoriales de los periódicos, en los anales parlamentarios y los panfletos de ocasión. Algunos han logrado, en cortos períodos de retiro o de calma, dar forma a un libro orgánico. Lo que entonces han hecho acredita lo que pudieron hacer, si hubiese sido más continua su dedicación.

Obra literaria propiamente dicha, poca es la que han dejado los hombres del Ateneo. Al margen de su vida pública, en robados momentos de intimidad, muchos de ellos pecaron con las livianas Musas... Son versos de poco valor. Entre los que con más asidui-

dad cultivaron la lírica, tales José G. del Busto, Joaquín de Salterain, Wáshington Bermúdez, Sienra y Carranza, Orosmán Moratorio, tampoco se halla la suficiente médula para sobrevivir a la época en que brillaron. En prosa, algunas crónicas de Daniel Muñoz y de Samuel Blixén, los estudios literarios de Francisco Bauzá y de Melian Lafinur, pueden considerarse páginas dignas de conservación. De "Tabaré", único poema de grandes vistas escrito en esa época, y que ha subsistido, trataremos aparte. Su autor, por lo demás, no integraba la pléyade del Ateneo; pertenecía a una entidad contraria: el "Club Católico".

La obra más robusta que se produjo en esta época es la de un escritor que, por entonces, se había expatriado en la Argentina: Eduardo Acevedo Díaz, creador de "Soledad" y de "Ismael", los romances de nuestra barbarie. De Acevedo Díaz trataremos también en capítulo aparte.

*
* *

Los "Anales del Ateneo", publicados mensualmente desde el año 1881 al 1886, abarcando el lustro culminante de su existencia, son el documento fiel del estado de la intelectualidad uruguaya en ese período de su historia. Intimamente ligada la vida del Ateneo a las luchas políticas en que son parte activa sus más conspicuos miembros, los "Anales" dejan de aparecer en marzo del 86, al mismo tiempo que la revolución ciudadana es vencida por las fuerzas del despotismo militar en la batalla del Quebracho.

En sus páginas, hallamos el testimonio de uno de los momentos más interesantes en la evolución de la mentalidad nacional: aquel en que chocan, en doble y trascendente guerra, el idealismo racionalista de la filosofía secular y el positivismo científico impuesto por los Darwin, Compte, Spencer y Lammarck, por una parte; por otra el Romanticismo, semejante a un magnífico imperio en decadencia, agobiado de glorias y de ruinas, con la moderna escuela naturalista que, a manera de una invasión de bárbaros potentes,

nacada los castillos del ideal caballeresco y rapta a las pálidas vírgenes del ensueño...

Esa lucha intelectual, común a todo el Occidente, después de haber convulsionado á las cátedras ilustres de Europa estaba ya a punto de decidirse categóricamente por las nuevas escuelas. (Las nuevas escuelas siempre triunfan, aun cuando sea temporalmente, porque representan un estado necesario en la evolución de la conciencia intelectual, determinado por factores múltiples y de arraigo). En el Uruguay se halla aún, por entonces, en el período inicial. El idealismo filosófico y el romanticismo literario, alumbran con su plenilunio las conciencias. Un grupo de jóvenes del Ateneo adopta y defiende—en parte—las nuevas tendencias. El Positivismo tiene decididos y briosos adeptos; no así el Naturalismo, cuyo rechazo unánime,—con mayor o menor dureza—prueba el fondo inalterable de idealidad "girondina" subsistente en aquellos hombres, no obstante ser los más jóvenes y entusiastas, de aparición posterior a los girondinos netos de la Asamblea del 73.

En general, los atenecistas del lustro brillante de los "Anales", aceptaban las nuevas tendencias que la ciencia positiva había impuesto a la filosofía especulativa, aun cuando estaban muy lejos de la doctrina materialista, ya en auge en los centros culturales de Europa. Apartados de los dogmas religiosos, "librepensadores", como se dió en decir, su credo filosófico era una alianza entre los principios metafísicos cartesianos y las verdades establecidas por el positivismo de la ciencia.

Edgard Quinet era sin duda su filósofo representativo. Punto de equilibrio mental entre el viejo racionalismo francés el de "La Enciclopedia"—y el positivismo científico, el filósofo del "Espíritu Nuevo", a la vez republicano liberal y tribuno clásico, era el inspirador de esa generación del Ateneo que, como las anteriores, iba a buscar en Francia las normas de su cultura y de su vida pública.

Decía Carlos M. de Pena, una de las intelectualidades más robustas de aquella generación, en el curso de una conferencia sobre el conflicto entre la ciencia positiva y los problemas morales:

"Me propuse hablar entonces al distinguido auditorio que honró con su presencia al Ateneo, de esta gran contienda que agita a todos los espíritus ilustrados, que comienza a conmover las multitudes y que, por más que apartemos de ella la mirada, y queramos olvidarla o retardarla, penetra cada día en nuestros cerebros, conturba nuestro corazón, al propio tiempo que nos maravilla y nos deslumbra, nos seduce y nos atrae con sus portentosos descubrimientos.

. . . . . .

"Quería yo decir en esa noche (y lo hubiera hecho a no ser lo avanzado de la hora y el cansancio del auditorio), quería decir que los ecos de esa gran contienda han llegado hasta este recinto, que agitan poderosamente nuestro espíritu, nos provocan y nos obligan a nuevas investigaciones, y conmueven hasta sus cimientos, el templo donde se asilan nuestras antiguas deidades. Quería, en esa noche, dar testimonio de que el Ateneo no ha podido permanecer extraño e indiferente a esa lucha eterna del espíritu humano, que se esfuerza en los diversos dominios de las ciencias, por arrancar a la naturaleza sus maravillosos tesoros, la clave de sus misterios y el secreto de sus altísimos designios... Quería demostrar en esa noche que la juventud del Ateneo sigue, en cuanto sus recursos actuales y los sinsabores de la hora presente se lo permiten, las interesantes peripecias de esa lucha, y recoge sus grandes enseñanzas".

Después de una erudita e inteligente síntesis del estado de la ciencia y de sus modernas doctrinas, a través de Darwin, Haeckel, Lammarck, Spencer y otros, terminaba de este modo:

"He aquí, señores, las grandes verdades que ofrecen la filosofía y las ciencias naturales al que penetra en sus vastos dominios con espíritu levantado y con el corazón abierto a las inspiraciones de una fe nueva. He aquí, si no me engaño, la profesión de fe de la juventud del Ateneo. El mote de su escudo es la lucha por la verdad, el amor a la ciencia es su gran estímulo, la fuerza creadora

rece la lleva a la aplicación de las grandes verdades y de las grandes conquistas del espíritu moderno. Profesa un culto religioso a la libertad, y odia al despotismo, tanto como le repugnan el fanatismo y las tinieblas.

"Ha levantado este templo, porque los viejos templos eran estrechos y amenazaban derrumbarse. Los altares de la vieja superstición van quedando vacíos y, en cambio, crece aquí cada día el número de los sacerdotes de la nueva religión. En estos momentos de incertidumbre, de ansiedad y de angustias para el buen ciudadano, la juventud del Ateneo recoge las enseñanzas de la naturaleza: presta homenaje a sus más eminentes intérpretes, al propio tiempo que rinde un tributo de veneración y verdadero amor a esos principios morales que son como los genios tutelares de nuestra dignidad cívica, de nuestra libertad y de nuestro honor individual".

El Ateneo, pues, como entidad, era un centro de libre examen, opuesto a la fe católica y a los dogmas tradicionales. Si había entre ellos sostenedores de la metafísica, no había ningún adepto de la teología: si en su seno, algunos defendían los principios morales idealistas, su acción fué de lucha contra las pragmáticas seculares de la Iglesia. No era una asociación constituída con fines anticatólicos: pero, el anticatolicismo que, de hecho, desarrolló, estaba implícito en la libertad de examen que era su principio, y en la aceptación, en su cátedra, de las doctrinas más heréticas de la ciencia, tales como el darwinismo.

La polémica entre positivistas e idealistas dentro de su cátedra, se mantiene enteramente fuera y por encima de todo reparo teológico. Prudencio Vázquez y Vega, impugnador de Spencer en su "Crítica de la Moral Evolucionista", es un "librepensador" definido. Su tesis es idealista-racionalista, al modo de Quinet; y aun cuando afirma que "en el estado actual de la ciencia no puede haber moral sin principios metafísicos", estos principios no son los del Concilio de Nicea, sino los de la Filosofía nacida del Renacimiento y la Reforma.

*
* *

De igual modo que la lucha filosófica entre el Positivismo y el Idealismo, la lucha literaria entre Naturalismo y Romanticismo ocupa y agita a la generación del Ateneo. Eran aquellos los momentos más álgidos de la batalla en los centros intelectuales de Europa: la escuela de Medán se batía contra todas las tradiciones y las academias, haciendo frente a dos enemigos formidables: el concepto romántico en las letras y la moral cristiana. Zola acaba de publicar "Nanà", la novela que levantó más tempestuoso escándalo en el mundo..., y la que, por lo mismo, alcanzó mayor número de ediciones, abriendo con la ganzúa de oro de la curiosidad las puertas de las más castas doncelleces, cerradas por la clave férrea de la prohibición. En Francia, su patria de origen, donde la lucha asumía caracteres más intensos, la nueva escuela iba conquistando terreno a embestidas de toro, ante la alarma de los múltiples y prestigiosos enemigos que se le oponían, encabezados por la autoridad mundial de Brunetière, crítico y árbitro de la "Revue de deux mondes".

Nuestros ateneístas del lustro de los "Anales" rechazan decididamente el Naturalismo, así desde el punto de vista estético (eran románticos todavía), como desde el punto de vista moral (eran, todavía, cristianos en el fondo).

En esta materia, el criterio de los jóvenes del año 80 no se diferencia en mucho del de los románticos puros del 40, expresado en la carta que su más ilustre sobreviviente, Juan Carlos Gómez, remite desde Buenos Aires, donde se extinguen ya sus días desolados. "Repugnante realismo" llama el prócer uruguayo al procedimiento de "Nanà" y "L'Assommoir". No tan acervos en la expresión, pero sí tan decididos en la repulsa, se manifiestan Juan Carlos Blanco y Melian Lafinur en las conferencias que pronuncian sobre este tópico.

La escuela naturalista de Zola y el positivismo científico nacieron de la misma raíz intelectual: son hermanos gemelos e inse-

paradójico. La Novela Experimental se apoya en la Ciencia Positiva, pretendiendo ser su aplicación al campo de las letras. Los ateneístas, que no pueden aceptar el Positivismo en su integridad spencerianа, menos pueden aceptar el Naturalismo en su crudeza zolesca. Y así como buscan una armonía entre las verdades científicas y los principios ideales, admiten en cierto modo el realismo atemperado de Balzac, dentro de ciertas normas estéticas, conservando aquel fondo de idealismo moral un poco caballeresco.

Melian Lafinur hace suya la acusación ya formulada en Francia contra aquella escuela, como una negación de su propio realismo: *Zola calumnia a la sociedad, denigra al hombre. Su novela no ve más que lo sombrío e innoble de la vida humana. Rebaja los sentimientos del lector y corrompe el gusto literario.*

Lo que no pudo ver Melian Lafinur, como no pudo ver la crítica más docta y autorizada de aquel tiempo, en Francia, de cuyos juicios se ilustraban los jóvenes ateneístas, es el fondo de austeridad moral que contenía ese pesimismo de "La Tierra", y que habría de transformarse, algún tiempo después, en el generoso apostolado de los "Evangelios". No podían ellos comprender, entonces, heridos en sus más vitales ilusiones por el lamentable espectáculo de esa humanidad egoísta y sensual que Zola presentaba en sus cuadros, que *el repugnante realismo* de "L'Assommoir" era el látigo de la Virtud: y Zola el novelista más profundamente moral que haya existido.

Entendían ellos la moral del Arte, como un discreto velo echado sobre las bajas realidades de la vida humana. Y la escuela naturalista entendía, por lo contrario, que la moral consistía en mostrar, en cruel análisis, esa realidad baja y odiosa. En verdad, los dos procedimientos buscan y logran el mismo fin, según las condiciones de época y ambiente en que se ejecuten. El procedimiento idealista suscita la elevación de la conciencia mediante la admiración de los caracteres y las acciones ejemplares. El realista, mediante el horror que, en la conciencia moral, provoca el espectáculo

lo de lo inmoble. El único arte inmoral es aquel que halaga nuestra flaqueza, dorando de literatura la torpe concupiscencia.

Si Juan Carlos Gómez hubiera alcanzado el momento heroico del "J'acusse", una de las más altas acciones de que haya sido capaz el hombre, seguramente hubiera comprendido su error y borrado con lágrimas de admiración aquellas palabras.

*
* *

Es preciso, además, de acuerdo con lo expuesto líneas arriba, relacionar el concepto literario de los ateneístas con el estado de la conciencia civil, determinado por las circunstancias sociales. El procedimiento naturalista—la novela experimental—no se adaptaba al ambiente, no respondía a las necesidades morales del momento. Se requería una literatura de índole optimista, que fuera al par que oasis deleitoso para las almas, fatigadas en la árida travesía diaria de los hechos, estímulo de la voluntad y ejemplarización ideal de la conducta. El "credo" literario del Ateneo fué formulado por don Pablo De-María, ejerciendo la presidencia de ese instituto, al abrir uno de los actos públicos. Dijo:

"La literatura, cuyo objeto se reduce a copiar la realidad en todas sus manifestaciones, ya sean nobles o ya sean repugnantes, sin tener en vista un ideal ni proponerse un fin de moralización y de progreso, puede ser un entretenimiento agradable, pero no es una enseñanza capaz de despertar en los corazones el culto de la virtud, ni el amor a la abnegación y a la gloria. La literatura que yo concibo como útil y benéfica, es aquella cuyas obras son, no un deleite fugaz, sino un apostolado permanente; aquellas cuyos cuadros, fieles, sí, y verdaderos, están vivificados por la concepción de un ideal, y son, al mismo tiempo que cuadros en que se retrata la vida de los hombres y de las sociedades, con sus contrastes de flaquezas y de méritos, ejemplos de que surge una enseñanza provechosa, un estímulo para el cumplimiento del deber en la tierra, un consuelo para los corazones que sufren por ser honrados y jus-

tos, y un sostén para las conciencias que desmayan en la eterna lucha del bien con el mal. Para mí, la literatura debe ser un medio y no un fin: debe ser un instrumento que sirva para llevar al seno de las almas los ejemplos que educen y las ideas que ennoblecen."

. . . . . .

El triunfo de la escuela naturalista en el Uruguay ha de sobrevenir quince años después, conjuntamente con la imposición del Positivismo. Los ateneístas del año 80, imbuídos aún del ideal romántico en las letras y en la política, hijos espirituales de Hugo y de Quinet, habían de preferir, forzosamente, "Adolfo" a "L'Assommoir".

No obstante, más justo que el de Latinur—y, desde luego, escrito en prosa más elegante—es el juicio que, sobre la Novela Realista, expuso Juan Carlos Blanco en una de las grandes veladas mensuales de la Institución. Merece destacarse esa página de los "Anales" como una de las más brillantes de su época, así por la forma como por la certeza y amplia apreciación de valores literarios que hay en ella, a punto de ser muchos de sus conceptos los mismos que hoy han prevalecido en el juicio póstero.

*
* *

Noble y útil misión la que tocó desempeñar al Ateneo en aquel lustro. Útil, sí, aun cuando de su seno no haya salido obra de pensamiento o de belleza perdurable; porque fué lugar del pensamiento y del arte, en medio al brutal desquicio de la época. Dió paso a las nuevas ideas, agitó en el ambiente inerte la bandera de las conquistas mentales, mostró los caminos que la ciencia abría a la conciencia del hombre, siendo su cátedra una ventana abierta a la Cultura, o una torre vigía erguida sobre el chato caserío aldeano.

En sus salas se congregó, durante los años crudos del despotismo cuartelero y del compadrazgo político, todo lo que Montevideo tenía

de ilustrado y gentilicio. La conciencia política e intelectual del país estaba en el Ateneo. Verdadero templo laico, en él se mantuvo y alimentó el fuego de la vida superior, representada en el culto de la Verdad y de la Belleza.

Fuera, la ciudad era un espectáculo lamentable. Dominaba el cuartel. El "milico" de kepí requintado y el "compadre" de golilla, campeaban por todas las esquinas de las calles. El latrocinio gubernativo y el favoritismo palaciego habían fomentado la miseria y la desmoralización. Los "coroneles" analfabetos y enriquecidos pasaban en sus "coupées" de lujo. Santos, desde los balcones de su palacio, que llenaban los entorchados y los penachos, repartía monedas de cobre a la *indiada* del ejército.

Algunas tardes, los batallones volvían de vivaquear en las afueras; al son de las charangas estridentes, desfilaban por las calles, en actitud de parada, varios miles de soldados; los infantes, con sus bombachas rojas, los hacheros con sus caras asirias y sus pieles de jaguar, los generales y los coroneles, barrigones y barbudos, con el kepí ladeado. Docenas de "chinas" y chusma menesterosa seguían a los batallones, cargando con los cuantiosos restos de la carneada: costillares vacunos a medio asar o crudos todavía. Y al frente, rodeado de magnífica escolta, caracoleando en su negro pingo herrado de plata, erguido en su sensualidad imperiosa, todo cubierto de entorchados y hebillas de oro, refulgente como un ídolo, Santos, para quien la República era una espléndida concubina.

. . . . . .

El Ateneo subsiste aún, de nombre, pero ya no es aquel Ateneo: es su momia conservada en lujoso panteón. De la modesta casa de la calle Soriano, testigo de jornadas famosas, trasladóse al edificio monumental que, para su santo reposo, se hizo construir en la Plaza Cagancha. Pasaron los hombres que daban vida al viejo Ateneo del tiempo de Santos. Y la nueva generación intelectual no se ha congregado bajo su severa rotonda.

El Ateneo actual carece de vida propia: no es una institución: es, simplemente, un edificio. El silencio velaría perennemente en sus amplias salas, si personas o centros, por propia iniciativa, no los solicitaran para celebrar en ellas reuniones o conferencias. Así, su caparazón vacía suele llenarse de la vida externa. Los jóvenes, al pasar bajo los bellos plátanos de la plaza, dicen, mirando al glíptoteca: He hí el mausoleo de una Epoca.

III

EL CAFÉ LITERARIO

A partir del año 1900, el ambiente literario del Uruguay experimenta una transformación profunda. Una nueva oleada intelectual llega desde los centros transatlánticos, trayendo las influencias revolucionarias que han de agitar la vida monótona de estas ciudades, y plasmar en la materia mental, aun pasiva y receptiva de nuestros países, extrañas formas y movimientos insospechados.

Los pueblos sudamericanos, todavía en el período de su infancia intelectual, se desarrollan merced al influjo de la cultura europea, reflejan todos los cambios y accidentes de esta cultura, reciben y asimilan sus ejemplos: imitan, como los niños, las actitudes y las palabras de los mayores. Incapaces, hasta hoy, de un movimiento propio, engendrado en su mismo seno, una larga rutina los estancaría si el dinamismo europeo no los moviera, determinando sus cambios. Intelectualmente, Europa se mira en América como en un espejo algo empañado y borroso. Así será, hasta que, por virtud de su natural y necesaria madurez, o por un milagroso despertar de la personalidad colectiva, Sud América se sienta capaz de producir energía propia, engendrar en su seno movimientos espontáneos, y elaborar formas y modos, al modo que hoy engendran, elaboran y producen los pueblos europeos, de quienes provenimos.

En el período que examinamos, una nueva oleada nos llega a través del Atlántico, trayéndonos una carga de amargos y corrosivos ácidos mentales: las últimas y extraordinarias manifestaciones de ese siglo XIX que, por su fecundidad múltiple y su inquietud intrépida, es sólo comparable en la Historia del mundo moderno a aquel siglo XV, que alumbró al despertar del Renacimiento

y descubrió continentes desconocidos, *redondeando el mundo bajo la quilla de sus carabelas.*

*
* *

Imaginad —en trance metafórico— que un día arriba al puerto de Montevideo un enorme y extraño transatlántico, destellante al sol como enchapado de oro, resonante de orquestales músicas, a proa una esfinge de ojos enfutados, en el mástil mayor insignia heráldica donde luchan el Cisne y la Serpiente...

Desembarcan los desconocidos viajeros, pisando el empedrado familiar. Los intelectuales de la ciudad se congregan para recibirles. Miran con ojos de provinciano asombro las raras figuras: unos son pálidos y delgados como el nenguante de la luna, visten suntuosos trajes y alargan sus manos exangües como lirios; otros abren, bajo la cúpula vasta de la frente, los ojos como sombrías capillas, en cuyo fondo arde una llama misteriosa...; otros son hermosos y arrogantes, de luengo pelo, de erguido pecho y desdeñoso labio, como los espadachines de las viejas historias...; otros vienen cubiertos con multicolores trajes de arlequines, pintada la faz, agitando tirsos y cascabeles...; otros muestran barbas lascivas y narices de sátiro, ebrias las fauces de una crápula mitológica...; otros, en fin, ascéticos y miserables, se asemejan a Ahasverus vagabundos... Son extraños sus nombres extranjeros, que algunos oyen por la primera vez: Stirner, Nietzsche, Baudelaire, Ibsen, Verlaine, Gorki, D'Annunzio, Bakounine, Mallarmé, Huysmann, Rimbaud, Lorraine...

Los de edad consular —entre los nuestros— repulsan con gesto de escándalo a los recién llegados... ¡Es una inmigración peligrosa!... Nada bueno puede esperar el país de esa lívida fauna intelectual, con aspecto monstruoso... ¿Son, acaso, la humanidad de Saturno? Seguramente vienen a perturbar con sus teorías y sus extravagancias, la honorable tranquilidad de la gente... A juzgar sólo por la vista, bastara uno de ellos para enloquecer a la ciu-

dad... ¿No es un deber moral y patriótico combatirlos? Así pensado, los prudentes ciudadanos vuelven las espaldas a los *Raros* y se retiran a sus hogares tranquilos. Pero,—así tenía que ser—la mayoría de los jóvenes siente súbita atracción por los viajeros. A las primeras palabras quedan conquistados... "Yo os anuncio el Superhombre" — dice uno, con la silbante voz de la serpiente bíblica... "¡Oh, Satán, ten piedad de mi larga miseria...!"—dice otro, vestido de negro terciopelo... "El sollozo largo de los violines de Otoño, llena de languidez mi corazón"—suspira otro, con rostro de sátiro enfermo. "Dios y el Estado son los dos enemigos de la libertad del Hombre"—dice otro, de hirsutas barbas apostólicas... "Las cosas no deben ser dichas sino sugeridas..."—dice otro, de enigmático aspecto de iniciador... "Las palabras tienen peso, color, sabor, olor..."—dice, al fin, uno de los pálidamente ambiguos... Y las palabras de los Raros cruzan como centellas el alma suspensa y gozosa de los *nuevos*... Desde ese día, la joven literatura está bajo su dominio.

. . . . . .

La verdad es que esa invasión del modernismo estético e ideológico, se produce en el transcurso de muy breve tiempo. Hacia el comienzo del siglo, las obras de los pensadores y los artistas más extraños y terribles de la última centuria—casi desconocidos la víspera—están en todas las manos. La juventud, ávida de lo nuevo y de lo extraordinario, con intrépido amor por la paradoja y la aventura, se embriaga de ese vino amargo y exaltador en una orgía estrellada... Nietzsche es un evangelio y Verlaine un devocionario.

*
* *

Así, el centro literario se desplaza de la sala solemne y gentil del Ateneo, al ambiente turbio y bohemio del Café. La nueva generación—nietzscheanos, ácratas, decadentes,—siguiendo el ejemplo de sus maestros europeos, se dan a agitar banderas de escándalo, a

sentirse revolucionarias paradojas sobre el proletariado, a encerrarse en torres de marfil hipotéticas, o a acercarse de ajenjo y de cuscuño ante los veladores de los cafés nocturnos... Doctrinas y formas disolventes, respecto a todo lo establecido y consagrado en literatura, en política y en moral, las formas y doctrinas de las nuevas escuelas están en guerra, desde el primer instante, con los conceptos y los gustos de la generación patricia del 80. Los hombres del Ateneo, formados en el concepto de la ciudadanía republicana, jurisconsultos en su mayoría, metridos de Derecho Romano, embebidos en el culto de la idealidad caballeresca en la vida y en las letras, miran como a un monstruoso extravío de la razón y del sentimiento, la actitud de los jóvenes individualistas y decadentes... Los ateneístas, siguiendo el ejemplo de sus maestros, Hugo, Quinet, Benjamín Constant, eran al par hombres de letras y patriotas republicanos, que alternaban la pluma de la bella prosa con el verbo cívico de las tribunas. Los modernistas (comprendiendo en tal denominación a todas las últimas y distintas escuelas revolucionarias, en arte o filosofía) tienen por apóstoles de la nueva fe a los grandes negadores de todos los valores jurídicos y morales, y por ídolo literario a un viejo ebrio y libidinoso de las tabernas del Barrio Latino...

El Café Literario sustituye a los Ateneos y a las Aulas. Los *bocos* son *autodidactos* (niegan asimismo la enseñanza oficial y desprecian los títulos *burgueses* de las Universidades). En Montevideo, — como algún tiempo antes en Buenos Aires el cenáculo de Rubén Darío, donde ofician Lugones, Ingenieros, Groussac y otros, luego eminencias argentinas—se instituye el cenáculo de Café, fenómeno nuevo en el ambiente intelectual de la ciudad. Hasta entonces, los escritores, hombres de prosapia civil y cultura universitaria, han congregado su decoro en salones y ateneos.

Las nuevas escuelas revolucionarias y la difusión del libro europeo (la Biblioteca Sempère fué cómplice del delito...), determinan al intelectual autodidacta, individualista y bohemio. La literatura desciende del decoro burgués a la promiscuidad de la calle.

Los mismos hijos de familia hidalga y pudiente adoptan *pose* bohemia, para no ser motejados de *burgueses* y *filisteos* por los colegas del cenáculo. La cátedra atenuica pasa a ser una institución *conservadora*.

El nuevo fermento intelectual se cultiva en la tertulia del café público, retorta en la que se mezcla a Zarathustra con Verlaine y a Baudelaire con Ibsen, en un absurdo y maravilloso *cocktail*, que aviva el apetito de la Inmortalidad...

* * *

Es en la "Revista Nacional", aparecida durante los años 1896-97, bajo la dirección de los jóvenes Rodó, Pérez Petit y Martínez Vigil, que comienza a darse a conocer en el Uruguay el complejo movimiento literario llamado generalmente "modernismo".

Poco tiempo antes, Rubén Darío había izado en Buenos Aires la bandera de la nueva tendencia. Vuelto de su primer viaje a Europa, después de haber escanciado en el banquete literario de París — junto a Verlaine, a Moreas, a Mallarmé, los grandes Dioses — los vinos extraños fermentados en el lagar de la Decadencia, publicó en "La Nación" sus semblanzas de los maestros de las nuevas escuelas, reunidas luego en volumen con el título de "Los Raros", editado en 1896.

Contemporáneamente, Gómez Carrillo, — joven Ganimedes escanciador del Olimpo verlainiano — enviaba desde el Bulevar sus primeros libros, "Impresiones de París" y "Literatura Extranjera", donde se reflejaba el movimiento literario europeo y eran revelados los nuevos escritores. Esta fué la iniciación, en el Plata, del movimiento modernista. Rubén Darío — el verdadero iniciador — oficia de joven maestro en su cenáculo bonaerense, trasnochando y bebiendo, a la manera del pobre viejo Lelián... El ambiente del "François I" y de la "Gloserie des Lilas"—las capillas parisienses del nuevo culto—se trasmitía, en vibración magnética, a la tertulia noctívaga y bohemia del café de la calle Corrientes,

que, después y por tal causa, se ha de llamar "Los Inmortales". "Prosas Profanas" no aparecieron hasta 1897.

La novelita "El Extraño", de Carlos Reyles, aparecida en 1896, es la primera manifestación de las nuevas escuelas en el Uruguay. Concebida bajo las influencias de Maurice Barrés, de Huysmans, de D'Annunzio, de Bourget, representa esa psicología y esa estética propias de la Decadencia finisecular, que Reyles se ha asimilado directamente en su viaje a París y trata de programar en el prólogo de sus *Academias*. Habla en ese prólogo de "*los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo*" y de "*el corazón moderno, tan enfermo y cansado*". Pero el ambiente montevideano permanece aún ajeno a tales *estremecimientos e inquietudes*, y "El Extraño" sigue aislado y *extraño* hasta que, algún tiempo después, Rodó lo comenta en su ensayo crítico "La Novela Nueva".

El movimiento modernista no ha cuajado aún en Montevideo. La "Revista Nacional" no responde a esa ni a otra tendencia determinada. No hay huellas de influencias modernistas en los colaboradores de aquella publicación. Aparecen en ella una serie de poetas bastante mediocres — los más, menos que mediocres — cuyo estro es un mortecino y rezagado reflejo de la poesía romántica. No es menester citar sus nombres, que, por lo demás, ya han sido olvidados.

De la escuela zoliana, que se ha manifestado pujantemente en Javier de Viana con las narraciones de "Campo", publicadas contemporáneamente al "*Extraño*", nótanse algunas trazas en la prosa narrativa de los colaboradores de la Revista. El *naturalismo* comienza a ser cultivado en el Uruguay cuando su imperio ya decae en Europa (Zola mismo publica a la sazón sus "Evangelios", inspirados por un ardiente soplo de idealismo humanista). Conviene advertir que las susodichas prosas no valen mucho más que los versos. En general, la Revista manifiesta un estado bastante pobre de la intelectualidad nacional.

Lo que hay en ella de valor, y esto la salva ante el interés his-

tórico, es su parte crítica. Rodó y Pérez Petit, — que ensayan sus primeras armas — publican en ella estudios ilustrativos sobre literatura contemporánea. Cabe observar que, si bien en los artículos de Rodó se nota más fondo y solidez — así en la erudición como en el criterio, — los de Pérez Petit tienen un interés más vivo y, sin duda, mayor actualidad, por cuanto reflejan mayormente el movimiento moderno, a través de autores y obras aún desconocidos en el ambiente. Rodó aparece en sus primeros artículos de la "Revista Nacional" muy dentro de la influencia española de Menéndez y Pelayo, Valera, Clarín y la Pardo Bazán (exceptuando "El que vendrá", una de sus mejores páginas). Y, como la crítica española está, entonces, un poco atrasada respecto al movimiento europeo (tanto que el Modernismo tiene que irle de Indias, en los galeones de Rubén...), los estudios de Rodó, con todo y ser muy sustanciosos, no ofrecen, sin duda, el interés de los más ligeros y actuales de Pérez Petit. Es este escritor quien, después de Reyles, refleja en el Uruguay el movimiento modernista, comentando obras y autores del fin del siglo. Inbuído también, al principio, en la crítica española de Clarín y de Valera, cambia luego de posición, probablemente bajo el influjo de Darío, de Carrillo y de Reyles, recibiendo a su vez la influencia de la crítica francesa más moderna a través de las *Revues*. Es así que publica en la página de que es codirector algunos interesantes artículos sobre la evolución de la Lírica en Francia y, sobre escritores como Verlaine, Mallarmé, Hauptmann, Tolstoy, Darío y otros, artículos que después de 1900 reune en el volumen titulado "Los Modernistas".

Producciones dentro de las nuevas normas poéticas no aparecen en la "Revista Nacional", sino algunas — muy pocas — de Darío, de Lugones, de Leopoldo Díaz, de Jaime Freire, ninguno uruguayo.

La generación que ha de adoptar tales normas no ha surgido todavía a la publicidad. Herrera y Reissig hállase aún en el trance romántico de su primera época, y escribe sus cantos a Castelar y a Lamartine, alternando en su manera la delicadeza apasionada de Musset con la fría sonoridad de Núñez de Arce.

La "Revista Nacional" cesa en septiembre de 1897. Dos años después, Rodó publica su opúsculo sobre Rubén Darío, y saludale, al partir el poeta rumbo a España, como a un renovador que lleva al viejo solar del idioma una música primaveral del Arte. Tal significa el reconocimiento pleno del valor de la nueva estética por parte de la crítica platense, confiriéndole carta de ciudadanía en nuestras letras. Sin embargo, hasta después de entrado el siglo que transcurre, no aparecen en el Uruguay las primeras manifestaciones poéticas del Modernismo.

Contrariamente a lo que era de esperar, son, estas primeras manifestaciones, de un carácter agudo... El *decadentismo*, en su forma más viciosa y deliquescente, hace presa de los jóvenes sugestionados. No es la influencia de Darío —plástica y luminosa— la que prima, sino la de los decadentes y simbolistas franceses más oscuros y enfermizos. Una embriaguez de ajenjo y de *haschish* torna a la Musa criolla incoherente y desorbitada... Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, Pablo Ferrando, Paul Minelli, —los primeros en publicar composiciones de carácter *decadente*, caen en la imitación de las formas más extravagantes de esa flora lírica que, en los últimos años, había brotado en el invernáculo parisiense. "Arrecifes de Coral", "Los Maitines de la Noche", "Mujeres Flacas", tales los títulos de las nuevas pesadillas líricas.

Mezcla de neurosis — producida por sugestión — y de vanidad *épatant*, la poesía del período inicial del Modernismo es, en el Uruguay, un confuso remedo infantil...

* * *

Conjuntamente con la influencia del decadentismo francés, irrumpen en la ciudad las doctrinas anárquicas, disolventes de todos los principios y las formas éticas y sociales establecidas.

Esas doctrinas vienen en dos grandes corrientes, distintas y aún opuestas: la nietzscheana, de individualismo aristocrático, y la comunista anárquica, de un individualismo igualitario. Ambas

coinciden en la negación de los grandes valores existentes: el Estado, la Patria, la Familia; y se oponen, por cuanto la primera proclama la dominación del mundo por los Superiores, y la segunda tiene por divisa: "El Hombre libre en la Comunidad libre". Ninguna relación de origen ni de finalidades presentan estas doctrinas con las escuelas literarias modernistas; y aun es la doctrina comunista-anárquica, con su concepto de la utilidad social del Arte, enemiga de *simbolistas* y *decadentes*, que ostentan por lema: *El Arte por el Arte*.

Y, no obstante, todas esas escuelas y doctrinas entrañan un principio común, que las emparenta a pesar de las diferencias, integrando con todas una época de la civilización europea. Ese principio común es el *individualismo*, el producto mental más genuino y característico del último tercio del siglo XIX. El individualismo—en sus diversas manifestaciones éticas y estéticas—es hijo del pesimismo filosófico que, considerando *ilusiones* lo que el hombre había tenido hasta entonces por *principios* inmutables de su razón y por *ideales* fundamentales de su existencia, dejó subsistente, como única verdad, al individuo, al *yo*, término irreductible de toda realidad. En doctrina, "Más allá del Bien y del Mal" es el "Unico y su Propiedad" sentido por un artista. Stirner es la última y forzosa consecuencia de la premisa materialista; y Nietzsche, el ineludible efecto de la negación pesimista. El anarquismo y el nietzschismo tienen por raíz el principio individualista de la negación de todos los valores *clásicos*: Alma, Patria, Dios, Estado, Familia, Tradición, Deber.

¿Dónde está la base individualista de la estética *decadente?* En dos de sus manifestaciones fundamentales: en la sensibilidad como clave de su psicología; y en su divisa: *El Arte por el Arte*. Niegan por la primera el valor racional de las ideas que mancomunan a los hombres, encerrándose en el *yo* sensible, en la conciencia emocional. Por la segunda, niegan el valor social de la literatura, haciendo de ella un sublime deporte de elegidos.

He aquí por qué hemos comprendido en la denominación de *Mo-*

darwinismo a todas las escuelas y doctrinas aparecidas en Europa a fines del siglo XIX, que se introducen en el Plata al comienzo de este siglo.

* * *

Montevideo empieza recién a salir de sus buenos tiempos criollos. Un aircecillo de modernidad sopla sobre la vieja ciudad colonial, tendiendo a cambiar en parte su primitiva cáscara de tortuga, por la suave y nerviosa piel de las urbes civilizadas. No son, empero, sino leves síntomas todavía... La ciudad—como en las ingenuas rimas de antaño.—baña aún en el río su honesta monotonía provinciana. A las diez de la noche las calles están desiertas: las familias en su hogar y los *calaveras* en sus antros... Las ideas y las costumbres son rigurosamente coloniales, en cuanto se refiere a la mujer, a la educación, al matrimonio, a la familia, a las diversiones...

Apenas si el tradicional amorío de balcón pose en las calles áridas, por las noches, una vívida pincelada andaluza... Amarillean los faroles en las aceras, y pasa, al trote de los magros jamelgos, lanzando estridencias compadronas, la corneta de los cocheros del tranvía... Sentados en los bancos de la Plaza Independencia, ruedas de próceres campechanos discuten los agrios temas de la política local. Y en una esquina de esa Plaza, instalado en los bajos de una casa vieja, abre sus amplias vidrieras iluminadas el Café literario más típico que haya tenido Montevideo.

El "Polo Bamba" requiere una página en la historia de la literatura nacional. Fundado por Severino San Román, un gallego empeñoso y algo dado—como todo español—a la polémica y al discurso, fué en sus primeros tiempos un café de estudiantes y periodistas, muy alborotadores y poco provistos de monedas. El carácter especialísimo del propietario—su afición a los intelectuales, unida a su bonhomía económica—determina sin duda la corriente simpática que lleva a congregarse en el "Polo Bamba" a toda la

generación literaria que sigue las nuevas tendencias, haciendo de él un atenco de la *bohemia*. Su clientela llega a componerse casi exclusivamente de escritores, poetas, propagandistas, y su ambiente es el de un agitado y extraño centro intelectual. En torno de sus mesas se reunen noche a noche, a discutir arduos temas de sociología, de moral y de estética, los jóvenes intelectuales en quienes ha brotado con apasionado brío la semilla de las ideas revolucionarias. Anarquistas, nietzscheanos, estetas, decadentes, caldean el recinto con el chisporrotear de sus polémicas encarnizadas. Mientras aquí un grupo discute sobre el Principio del Arte o sobre la doctrina de Marx, allá, en otro grupo, un poeta lee su último soneto preciosista; y, al fondo, en apartada mesa, alguno escribe un artículo incendiario.

Por las veladas bohemias del "Polo Bamba" pasan casi todos los jóvenes de esa generación. Los más, pasan... perdiéndose después en el anónimo de la adaptación burguesa, cortado el pelo y los ideales por la misma tijera del desengaño... Los menos, transformado el talento sustancial por el equilibrio fecundo de la madurez, realizan luego su obra. El tiempo ha de operar la selección cruel y necesaria; mas, en este enjambre juvenil, todo fe y esperanza, vense mezclados: a Florencio Sánchez, con su negligente corpachón, su rostro de niño y sus torpes manos, piadosas...; a Angel Falco, con su porte de D'Artagnan y su lírica declamatoria; a Armando Vasseur, con el rictus agrio de su boca, su petulancia agresiva y su erudición en verso; a Emilio Frugoni, entonces el trovador romántico de "En la Reja"; a Lasso de la Vega, flaco, andaluz y desafiante, como un Quijote arremetedor de molinos católicos...; a Medina Betancourt, que demuestra apreciables aptitudes de cuentista; a Guzmán Papini, que aún no había perdido el *zas*, y parece poder ser un Rueda montevideano...; a Edmundo Bianchi, que a la sazón muestra algo parecido al talento; a Ernesto Herrera, un niño todavía, y ya escuálido, asmático y vagabundo...; a Alberto Lasplaces, poeta galano, aunque sin brío, que llegará luego a ser uno de nuestros excelentes periodistas; a

Ovidio Fernández Ríos, de estro elocuente y popular; a José G. Antuña, rimador de exquisitas deliquescencias, susurrador de vagos madrigales *al oído de Chela*...

Y, mezclados a los escritores autóctonos (es mucho decir...), algunos propagandistas anárquicos, a quienes los riesgos heroicos del oficio han expatriado en nuestra ciudad: Guaglianone, Basterra, Ristori, Bertani, todos de verba rugiente y caudalosa como un Tequendama, pertrechados de materialismo histórico y erizados de amenazas palingenésicas... (Excelentes personas, inofensivas a pesar de sus bombas oratorias).

Orsini Bertani — Orsini, como se le llama entre los intelectuales — establece una librería cuya base es la Biblioteca Sempère, a treinta centésimos el tomo, la que luego complica con una imprenta, llegando a ser el editor del Café literario. Intelectual él también, al fin de cuentas, en vez de prosperar se arruina, editando generosamente libros que no se venden. Su librería, "lo de Orsini", es también, por las tardes, un centro de tertulia literaria y de conspiración sociológica, mirada muy de reojo por los paseantes *burgueses* de la calle Sarandí.

En el "Polo Bamba" se habla mucho y se consume poco... No es, por cierto, una clientela proficua, considerada desde el cajón del mostrador... Al joven intelectual le basta una taza de café para discutir toda la noche. Y ese café no siempre se paga. Un propietario celoso de su negocio almuyentaría a tan inconvenientes tertulianos. Pero Severino, como todos le llaman familiarmente, es uno de los más animados contertulios de su propia parroquia. Encantado por respirar aquella atmósfera cargada de electricidad mental, va de un grupo a otro, participando de las discusiones, escuchando las lecturas, emitiendo sus opiniones absurdas, prodigando sus frases funambulescas... Porque Severino ha hecho de la Incoherencia el cetro de su reino extraño... Con frecuencia, subido sobre una mesa, arenga a los concurrentes con discursos inverosímiles, entre los aplausos y las risas, semejante al Papa de los Locos...

Y, en verdad que, para los buenos transeuntes montevideanos,—prudentes ciudadanos de galera cuadrada, jóvenes sacristanes de las viejas iglesias, matrimonios de paseo, con sus hijas... que miraban, al pasar, por las vidrieras empañadas, en medio del humo espeso de los cigarrillos, aquel mundo de ojos febriles, de melenas escandalosas, de extravagantes corbatas y de gestos hiperbólicos, el café literario les parecía un enjambre de locos.

No eran locos; estaban ebrios del vino de la juventud y de las ideas...

***

Toda época literaria, todo estado definido de la vida intelectual, ofrece un tipo representativo, en quien se resumen los caracteres que definen la época. A veces, ese tipo logrado por abstracción, por resumen mental de los caracteres dispersos en muchos individuos, es menester ir a encontrarlo en la literatura. Pero, muchas veces ese tipo se encarna en una individualidad histórica: no hay más que tomarlo de la realidad: su biografía es el documento más exacto de la época que se quiere definir.

Tal ocurre con el período *modernista* en el Uruguay, cuyos rasgos típicos generales hemos trazado anteriormente. Entre los escritores de ese período, uno hay que resume y representa en sus caracteres, los caracteres psicológicos del momento. Es Roberto de las Carreras.

Imposible sería delinear la marcha y evolución de la vida intelectual del país, sin detenerse un momento en este personaje singularísimo, cuya vida es un grito de rebeldía y escándalo en la uniforme normalidad del ambiente.

No es su obra literaria lo que le significa con tan singulares relieves ante la crítica, sino su vida. No tanto escribe, cuanto vive su obra. Lo que ha escrito—aun cuando tenga páginas de apreciable mérito literario—es sólo un reflejo de su acción, íntimamente ligado a ésta, y cuyo mayor valor es el de constituir verdadero

cocanenses. Sus mejores páginas son las de ocasión y de polémica, sus panfletos revolucionarios, sus opúsculos sensacionales, lanzados con motivo de algún hecho, en reivindicación de sus ideas. "Amor Libre", "Oración Pagana", "Don Amaro y el divorcio", "Don Juan", son panfletos literarios únicos por su carácter en nuestras letras. Su vida es, ante todo, una lucha contra las instituciones y los principios morales vigentes: el Estado, la familia, el matrimonio, la virtud sexual..., frente a los que alza el tirso de su individualismo anárquico ornado de sensuales rosas paganas. Toda su vida y su literatura pueden reducirse a una lucha contra el Código Civil.

El refinamiento sensitivo y verbal de los *decadentes*, el culto nietzscheano del *yo*, por encima de todas las limitaciones del Bien y del Mal, la destrucción de todas las instituciones sociales que hoy rigen, predicada por el anarquismo, se han aunado en su conciencia con cierta idiosincrasia estética de sibarita, dando el producto más disolvente y satánico que haya concebido el vientre atormentado de la época. Hijo ilegal de una dama neurótica, lejos de disimular trueca ese origen en blasón de su rebeldía, haciendo de su persona la insignia encarnada del Amor Libre. Cada uno de sus opúsculos es una arremetida atroz contra las instituciones y los conceptos fundamentales de la Sociedad y la Moral de nuestro tiempo. Vistiendo la capa aventurera de Don Juan, da en seducir jóvenes esposas, no tanto por privado deleite, cuanto por mostrarlas luego, como un reto, a la sociedad escandalizada. No entendía hacer víctimas, sino redimir...

Se burla — con su ironía terrible, fina y mortal como un florete — de todas las preocupaciones tradicionales acerca de la fidelidad matrimonial, del honor de la familia, del pudor idealista y cristiano...; hace befa y escarnio, cachetéando con su mano enguantada de *dandy*, los sentimientos más arraigados del hogar, y aun el propio respeto materno... Nada respeta, ante nada se detiene. Y, sin embargo, no es una complacencia perversa, no es una malignidad fría y cínica la que le inspira; tiene la convicción íntima, ab-

soluta, intransigente, de que la razón y el bien están de parte suya. Obra como el apóstol paradojal de una verdad que traerá al mundo la dicha y la belleza. Para él, todo lo que constituye el fundamento moral de nuestras sociedades es falso y horrible. Combate —al combatirlo—la tristeza cristiana, en nombre de la pagana alegría de vivir, y la esclavitud legal, en nombre de la libre expansión del individuo. Es un nicozscheano sibarita. Su sueño de belleza, de libertad y de dicha, se encarna en la Hélade, una Hélade un tanto a su hechura, desde luego, porque en el fondo de este terrible burlador e ironista, existe—¡ay!—un soñador, un doloroso, un romántico...

Destacada hubiera sido, sin duda, su singular persona, mezcla de Alcibiades y Byron, en cualquier ambiente en que actuase, aun en el seno de ciudades—como París o Londres—que han visto brotar en su viejo suelo renovado las más extrañas floraciones humanas, y han sido estremecidas por todos los vientos tempestuosos del Pensamiento. ¡Qué no sería, pues, en el ambiente provinciano y español de este Montevideo, al comenzar el siglo que transcurre! Semejante a un raro halcón — un halcón que tuviera cola de Pavo Real..., caído en la geórgica normalidad de un corral doméstico—Roberto de las Carreras pasea por las calles de la ciudad semicolonial su insolente gallardía mosquetera y el cinismo de su prédica nefanda. Su nombre es pronunciado con horror, como el de un réprobo; y su sola presencia es un escándalo. Encarnación satánica, Mefistófeles de la aldea, una aureola de siniestra fama le envuelve... Nombre y persona son tan populares que no hay habitante que no le conozca. Pasa envuelto en la atención y el comentario de la gente. Muchos le provocarían más de una vez, si su fama de espadachín no les contuviera. El tiene siempre la actitud de andar con el florete en la mano. Detiénense los transeuntes a observarle, y la vidriera del "Café Moka", donde suele dictar sus páginas a un secretario, parece la vitrina donde se exhibe algún objeto curioso. Si pasa por un barrio apartado, los vecinos

acen a los jóvenes a mirarle... Las viejas se persignan. Los padres temen por sus hijas (aunque el *donjuanismo* de este Lovelace es casi todo teórico y literario); las mamás le miran con horror; los maridos fruncen el ceño al encontrarle, apretando el brazo de sus consortes; y las beldades se ruborizan, inquietas...

Con instinto simplista pero acertado, la población de Montevideo ve en Roberto de las Carreras el símbolo de la nueva literatura, anárquica y decadente. Todo lo que es rebelión contra lo establecido y culto refinado de la estética, se resume—para el vulgo—en la persona extravagante y escandalosa de este escritor.

Y, verdaderamente que, en su estilo suntuoso, un tanto *d'annunzio* (en los últimos tiempos alambicado y oscuro), en su dandysmo exótico, en sus ideas anárquicas, en su deporte favorito de *épater les bourgéois*, en su erotismo pagano, en su *inmoralismo* trascendente, se concentran, como en un filtro de hechicería, todas las esencias amargas y corrosivas que extrajo de sus fondos oscuros la conciencia torturada del fin del siglo. Es el personaje representativo de esa etapa, en el Uruguay.

ACUÑA DE FIGUEROA

Aun cuando la producción poética de Acuña de Figueroa carezca de valores suficientes para ocupar un lugar de importancia en la historia de las letras uruguayas, su figura presenta tal carácter típico, y representativo de una época, que no podría prescindirse de él en un estudio histórico de nuestra evolución literaria.

Acuña de Figueroa es la encarnación del espíritu colonial, en el período inicial de nuestras letras. Por su persona, por su cultura, por sus ideas, por su carácter, por su modalidad poética, es una prolongación de aquel Montevideo del tiempo del virrey Elío, en medio a las transformaciones sociales y políticas que se sucedieron en el país, desde la Revolución de Mayo hasta el Sitio Grande. Es el único hombre de su época que no sintió el anhelo de la Independencia, ni sirvió a la causa nacional, permaneciendo fiel a España; es, asimismo, el único que no experimentó el influjo renovador de las ideas enciclopédicas y del romanticismo, encerrado en el clasicismo y en la escolástica donde se formara, como bajo una vieja cáscara de tortuga.

Perteneciente a la burguesía más acaudalada y cortesana del Montevideo colonial, don Francisco Acuña de Figueroa recibió prolija instrucción en el Colegio de San Francisco de esta ciudad, que dirigían los frailes franciscanos, completándola luego en el Real Colegio de San Carlos, que dogmatizaba, bajo la tutela de los dominicos, en la capital del Virreinato. A poco más de veinte años poseía los fundamentos de la cultura escolástica dados en tales Institutos: teología, latín, retórica, que él completó después en particular con otros estudios, sin apartarse, empero, de la norma clásica y eclesiástica que se le diera. Cuando lo sorprendió la Re-

volución de Mayo y el levantamiento artiguista, sus conceptos políticos eran cerradamente conservadores. Formó en el partido español adicto al Virrey, a la Monarquía y al sistema colonial, frente a la sublevación de los criollos. Le horrorizaba la ideología de los patricios letrados de Buenos Aires, proveniente de Rousseau y de la Enciclopedia; y no experimentaba el sentimiento oscuro y poderoso de la nacionalidad, que levantaba a las masas populares tras el caudillo. Criollo de nacimiento, era español de conciencia. Repudió la revolución americana como el más fiel de los *empecinados* realistas; vió en Artigas a un facineroso anárquico, y creyó que a los gauchos sólo debía dárseles "pan y palo". Nunca comprendió el ideal americano.

Tal actitud, ¿se explica enteramente por la educación eclesiástica recibida y por el medio urbano español en que vivía? No, pues todos los criollos letrados de la Revolución habían recibido una educación muy semejante, ya que no se daba distinta en toda la Colonia. Moreno, Monteagudo, Obes, Herrera, se habían formado en el seno de la misma sociedad colonial y en los mismos Institutos escolásticos de Buenos Aires, de Córdoba, de Chuquisaca, a base de teología, latín y retórica. ¿Y los propios Frailes patriotas? ¿Y los franciscanos expulsados del Recinto por ser del partido americano? ¿Y Larrañaga y Monterroso, secretarios de Artigas?

Una profunda revolución se produjo en aquel tiempo en las conciencias de todos los americanos. Los unos por influencia de las ideas francesas, los otros por un sentimiento imperativo de nacionalidad, se levantaron contra el viejo régimen, los viejos conceptos y hasta los viejos hábitos. Todo cambiaba, pues se rompía el antiguo molde, del cual iban a surgir formas nuevas. Sólo Aceña de Figueroa no cambió, no sintió influencia renovadora alguna, ni ningún impulso patriótico: pareció no comprender nada de aquello que sucedía; no era un americano; era un español.

* * *

Tal vez se explica la actitud de Figueroa por una característica personal, demostrada luego en todas las demás actitudes de su

vida: era un hombre sin ideales y un temperamento cortesano. Tal vez era enemigo del movimiento emancipador porque venía a perturbar la normalidad del régimen colonial, en cuyo seno, él, que pertenecía a la clase más distinguida, se encontraba muy a su gusto, repartiendo el tiempo entre el sarao del gobernador y la tertulia de la botica.

Cuando la plaza fué entregada a los americanos, Acuña de Figueroa huyó a Río de Janeiro, en lo que anduvo muy prudente, pues Artigas lo hubiera mandado "*enchipar*", por godo. En el Brasil vivió mientras Montevideo estuvo en poder de la autoridad nacional, volviendo a ella cuando cayó en manos de los portugueses. Bajo el dominio portugués vivió tan a gusto como viviera bajo el régimen español, recitando sus letrillas picarescas en las tertulias.

No tomó parte alguna en la empresa patriótica del año 25, como no la tomara en la del año 11. Siendo uno de los ciudadanos más ilustrados y de mejor abolengo, no figura ni en la Asamblea de la Florida ni en la Constituyente de 1830. ¿Acaso dedicó alabanzas a los dominadores? Porque es preciso saber que este poeta cortesano dedicó alabanzas a todos los Poderosos, desde los últimos virreyes coloniales hasta los primeros presidentes de la República, cualesquiera fuesen sus méritos y virtudes. Celebró en verso enfático, con gran acopio de mitología, según era el uso de su escuela, a Elío, a Lecor, a Rivera, a Oribe, a Suárez, a Flores, a Giró, a Berro. No es que fuera un adulón cínico: era sólo un burgués sin principios políticos, que amaba la tranquilidad montevideana y acataba a la autoridad establecida. Tenía en esto un criterio de comerciante, aunque él no lo fuera. Endilgaba una oda a Rivera o a Oribe, del mismo modo que dedicaba un acróstico al cumpleaños de una dama o una letrilla al chisme social del momento. Sus acrósticos y sus odas eran infaltables en saraos y banquetes, así fueran gubernativos como familiares. ¿Que había baile en casa del señor General o se celebraba el onomástico de misia Mariquita?: allá iba don Francisco con su levita y su acróstico. Su presencia era imprescindible en fiestas y velorios. Incansable narrador de anécdotas e improvisador de coplas, amenizaba

toda tertulia y era la cabecera de todos los cocuyos. Viejo verde, hacía ruborizar a las señoras con sus ironías picantes y desternillar de risa a los caballeros.

En cuanto ciudadano, — una vez constituída la República, — jamás participó de las arduas luchas cívicas que se desarrollaban a su alrededor, ni prestó su concurso de *varón consular* a la ruda gesta nacional de su época. Se mantuvo hasta su muerte ajeno a la realidad heroica del país y al margen de las grandes cuestiones públicas que agitaban a sus contemporáneos. Siempre pacífico y burlón, con su caja de rapé y su paraguas, paseaba por las calles del Montevideo antiguo, entre saludos y epígramas, como un vestigio viviente del tiempo del virrey Elío.

Ya consumada la independencia del país y establecida la República, se adaptó a la nueva situación, que él en nada había contribuído a crear, celebrando en abundantes coplas, frías e hinchadas, los fastos patrióticos y las glorias de los Presidentes. En realidad, nunca sintió al país, y eso se evidencia en sus actitudes tanto como en sus versos. Su patria era Montevideo, y acababa en la ciudadela. Era un montevideano típico, del tiempo viejo, que amaba a su ciudad como el ratón a la cueva, y no hubiera podido vivir fuera de ella. Montevideo significó siendo siempre para él la plaza amurallada, único lugar de cultura y buen vivir, fuera de la cual no había más que anarquía y barbarie. No comprendió al gaucho, ni al caudillo, ni a los hechos de gesta, ni a la masa confusa de los orígenes sociales, ni a las bellezas del terruño, ni a ninguno de los elementos genuinamente nacionales que eran los que, en suma, constituían el país. Su país eran las calles estrechas y los salones gentiles del Montevideo antiguo, donde se conservaba aún algo de la sociabilidad de la Colonia. Su persona era tan inseparable de Montevideo que Juan María Gutiérrez, decía que las dos cosas más típicas y salientes de la ciudad eran: el Cerro y Acuña de Figueroa.

Por su erudición en letras clásicas—tal vez superior a la de todos los escritores de su tiempo- así como por su fácil ingenio, se

le estimaba grandemente en los círculos de la nueva generación romántica de la Defensa, cuyo espíritu le era, no obstante, tan ajeno. Esta estima intelectual hizo olvidar, sin duda, a los patricios, los antecedentes antipatrióticos de don Francisco, y le libró de la severa reprobación que hubiera podido esperarle. El Gobierno de la Defensa le confió el cargo de Tesorero de la Nación, cuya tranquilidad era muy a propósito para el carácter de notario de aquel hombre, que nunca actuó en las gestas guerreras ni cívicas de su país.

En cuanto a su poética, corresponde al carácter del personaje y corrobora cuanto de él hemos dicho. Es una poética colonial. Cultivó hasta su chochez el clasicismo convencional — hinchado y hueco cuando quería ser épico — que le enseñaron en su mocedad los profesores de retórica, en los colegios de San Francisco y de San Carlos. Cuando el romanticismo revolucionó el mundo, renovando las fuentes y las formas de la poesía, todos los hombres nuevos de estas tierras le abrazaron con anhelante fe, porque venía a darles la palabra nueva que les emancipara de las antiguas normas del coloniaje, a las que, hasta entonces, se habían hallado sujetos. El romanticismo era la emancipación de las letras, respecto al pasado colonial, como el alzamiento guerrero lo había sido, en el plano político.

Acuña de Figueroa había alcanzado ya el medio siglo cuando esa revolución llegó al Plata, y no sintió su influencia. No se cambia de escuela a los cincuenta años. Por lo demás, nada tan opuesto al carácter del ya viejo epigramático como la libre y apasionada manera romántica. Con sus antiguas reglas y sus gustos antiguos, don Francisco siguió componiendo todas sus odas y sus letrillas, siendo, en medio del combativo grupo romántico anidado en Montevideo, una vetusta reliquia del coloniaje.

* * *

Es irónica paradoja que el autor del Himno Nacional sea Acuña de Figueroa, poeta festivo y de sarao, cuya alma de notario

nunca inspiraron las empresas patrióticas, y cuya musa cortesana nunca supo de las sonoridades del bronce épico!

Ello se explica, sin embargo, por la pobreza literaria del país en la época agitada y heroica en que esa composición fué escrita.

El grupo de jóvenes románticos que, en el seno del Montevideo situado, cultivaban la poesía, siendo muy reducido, era, además, muy deficiente. Los escritores que, en la prosa de sus artículos, de sus discursos y de sus alegatos, aparecían vigorosos y graves, eran, en sus devaneos poéticos, flojos e informes, como lo atestiguan las composiciones que se conservan. En medio de ellos, Acuña de Figueroa, con su vieja retórica colonial y su elemental cultura clásica, logró escribir una composición de formas correctas y apariencias eruditas que, a los ingenuos patricios de 1845 debió parecer excelente. No es, sin duda, excelente, ni siquiera aceptable en nuestros días, esa composición declarada Himno Nacional por una ley de la Asamblea: pero, era tal vez, lo más correcto que se podía escribir en aquel tiempo. Así se explica su adopción entonces, ya que no podía justificarse por tan precarias razones de antaño, su mantenimiento perpetuo como Himno de la República.

El himno de Acuña de Figueroa es tal como pudo hacerlo su autor, que carecía de toda inspiración y de toda fe: una composición fría, hueca, hinchada, plagada de mitología y de culteranismos, como hecha de encargo por un profesor de retórica y poética, en un viejo colegio eclesiástico.

Carece de las dos virtudes esenciales de todo himno: sencillez y grandeza. Se compone de una larga y pesada retahíla de estrofas culteranas, por las que destilan los nombres de la Mitología, los personajes de Grecia y Roma, el Arca de los Israelitas, el esqueleto del Inca Atahualpa, la Amazona soberbia del Sud, Don Sacrosanto, y los demás cachivaches de teatralería poética manoseados por todos los versificadores pedantes y ramplones con que la decadencia lastimosa del clasicismo había llenado la literatura española. Acuña de Figueroa — versificador que aún vivía dentro del rancio clasicismo de la decadencia — compuso un Himno

al modo que lo habían hecho, en España, los muchos detestables versificadores sin estro y con empaque: arreglando en correctas octavas, gastadas metáforas mitológicas y enfáticos ripios culteranos.

A los defectos de escuela habría que agregar los propios del autor, tales como su mal gusto, a veces grotesco, en las imágenes y dicciones, muy lógico en un señor carente de toda sensibilidad artística como lo era don Francisco.

Faltó a la República, en los días heroicos de su génesis, el poeta de alma grande y sencilla, de palabra inspirada e imperiosa, que dijera en estrofas de severa elocuencia popular la idealidad nacional de aquella hora de gesta, frente a la Libertad y al Futuro.

* * *

La producción poética de Acuña de Figueroa carece, hemos dicho, de valores suficientes para sobrevivir por sí misma en la posteridad de las letras nacionales. Su primera obra, "Diario Histórico del Sitio", referente al cerco puesto a la capital por los patricios en 1812, — figurando el escritor en el bando realista, — es una crónica en verso de ese hecho, enteramente chata, prolija y sin interés, desprovista de todo carácter épico y de toda belleza literaria. Es el diario de un boticario escrito en verso. Su único valor es el informativo, pues contiene datos minuciosos, respecto a costumbres y tipos, que pueden servir al estudio de la época.

El "Diario Histórico", escrito en la mocedad y corregido años después, es su producción de más importancia, aún siendo ésta tan poca. Todas las otras composiciones de carácter épico o elegíaco que produjo, tales como el "Canto a Mayo" (veinticinco años después de haber sido contrario a la Revolución de Mayo), la "*Muerte de Bernabé Rivera*", "El Ajusticiado" y otros — son de una vaciedad y de una ramplonería insufribles. También sin importancia son sus varias composiciones didácticas, tales como "Los Signos del Zodíaco", "Alfabeto de los Niños", "Reglas para el juego del Mus", y otras que no vale la pena citar.

Su producción de más aliento es el poema "La Malambrunada", especie de fantasía o humorada, de mejor cepa clásica que sus demás composiciones, dividida en tres cantos o tiempos, cuyo asunto es la lucha de las viejas presumidas y lujuriosas, inspiradas por las brujas — y dirigidas por Malambruna, contra el bando de las jóvenes hermosas, quienes, guiadas por Venus, vencen a aquéllas en grotesca batalla, convirtiéndolas en ranas, para ejemplar castigo de su osadía y liviandad. Según datos de Bauzá, contiene este poema muchos rasgos y alusiones satíricas relativos a personas conocidas en la sociedad montevideana de su época. El verso es suelto, aunque, defecto inevitable, muy recargado de perífrasis y tropos harto usados.

Donde su ingenio se mostró más holgado fué en el género festivo, por avenirse con su carácter amable y burlón. Escribió epigramas y letrillas a millares, — su colección forma gruesos tomos, — con gran facilidad de versificación. En muchos de ellos se encuentra agudeza picaresca — satirizando personas y costumbres de su tiempo; — pero, en su inmensa mayoría, son simples chistes a base de retruécano y malicia, sin ningún interés moral ni gracia poética. En todos los casos, su epigrama está muy lejos de tener el valor de los clásicos: es demasiado superficial y amable. No obstante, algunas veces, muy pocas, ofrece reminiscencias del rancio sabor picaresco de Quevedo. Tal vez se podría formar — seleccionando entre el fárrago de sus incontables estrofas sueltas de esta índole, — un tomo epigramático relativamente apreciable.

Finalmente, la serie de composiciones que llamó "Toraidas", son cronicillas festivas de las corridas de toros, espectáculo del que era un apologista entusiasta, siendo su persona popularísima y autorizada en el *redondel*. La versificación es suelta, y la cronicilla algunas veces amena; pero, literariamente carecen de toda importancia.

Así, pues, descartada, en un plano de severidad crítica, su obra poética, queda, como dijéramos al comienzo, su figura colonial, característica en la historia de nuestras letras.

JUAN ZORRILLA DE SAN MARTÍN

"TABARÉ" (1)

"Tabaré" es el único poema de asunto indígena que ha perdurado, entre todos los ensayos y tentativas de su índole escritos en el Río de la Plata durante el período romántico de las letras.

El Romanticismo traía en sus propios orígenes la tendencia hacia el asunto de índole nacional. Fundado en las costumbres o en la leyenda. Fué esta escuela. — en los géneros objetivos — un verdadero movimiento de emancipación del genio nacional respecto a la uniformidad del modelo clásico, al par que, en la poesía lírica, fué la emancipación de la individualidad respecto a las preceptivas de la retórica convencional. Por eso la iniciación romántica halló su precursor genial en Shakespeare, a quien Voltaire consideraba un sal-

---

(1) *Nos concretamos a "Tabaré", tratando del doctor Zorrilla de San Martín, por ser ésta su producción de importancia. Lo demás que ha publicado: "Jesuítas", un folleto de propaganda católica, "Huerto Cerrado", de igual carácter, "Resonancias del Camino", conjunto de artículos y discursos, "La Leyenda Patria", canto patriótico muy popularizado, de gran énfasis declamatorio, y otros que no tenemos presentes, carecen del interés de "Tabaré". "La Epopeya de Artigas", obra de gran mérito histórico por la valiosa documentación reunida, — aunque peca de excesivamente extensa en sus proporciones y redundante en su estilo, — se halla, por su materia, fuera de nuestra crítica.*

desbarajuste de la literatura — pues su drama, al inspirarse en la vida real, rompía todos los moldes y desconocía todos los modelos.

Movidos por tal principio, los románticos americanos encauzaron su esfuerzo, desde los primeros momentos, en el sentido de producir la obra — poema o romance — forjada en materia autóctona. El argentino Echeverría, iniciador del ciclo romántico en el Plata, da el ejemplo con "La Cautiva", "Insarrección del Sud", "Avellaneda" y otros poemas de asunto nacional. Adolfo Berro y Juan Carlos Gómez siguen, en el Uruguay, el ejemplo de Echeverría, con sus breves ensayos "Liropeya" y "Figueredo". Más tarde, Magariños Cervantes, en "Celiar" y "Caramurú", intenta a su vez, y de modo más amplio, fijar en la inmortalidad del arte la errante sombra del poema nativo. Mas, todos esos ensayos — inclusos los del propio Echeverría — carecieron de las cualidades necesarias, no ya para hacer de ellos las encarnaciones definitivas del genio aborigen, sino para asegurar su prestigio relativo a través de dos generaciones. Ese prestigio popular es el galardón que ha logrado conquistar y mantener "Tabaré" desde su aparición, en 1886, hasta el presente. Olvidados los otros ensayos, el de Zorrilla de San Martín es tenido por la mayoría de nuestro público como la realización acabada del poema autóctono. Trascendiendo las fronteras patrias, desde hace más de veinte años es considerado y se le cita por los hombres de letras de América y de España como la representación genuina y excelente del poema épico americano.

La crítica española, por la autoridad de don Juan Valera, consagraba a "Tabaré" en los días de su aparición, diciendo de él: "Prescindiendo de novelas como las de Cooper, y descripciones en prosa, en libros científicos y en relaciones de viajes, yo creía que, en poesía versificada, concisa por fuerza, y en que no caben menudencias analíticas, los brasileños tenían hasta ahora la primacía en sentir y expresar la hermosura y la grandeza de las escenas naturales del Nuevo Mundo. Leído "Tabaré" me parece que Juan Zorrilla compite con ellos y los vence".

Algunos lustros van transcurridos desde que el castizo ingenio es-

pañol, que tan preferente atención dedicara a las letras americanas, escribió su juicio. Ese juicio, casi unánimemente, ha sido compartido durante algún tiempo por la más ilustrada opinión de Hispano-América, citándose al poema de Zorrilla de San Martín como la producción típica en su género.

Actualmente, la prevalencia de nuevos valores literarios, tiende a dar primacía ante la crítica de allá y de acá del Atlántico, y en cuanto a vigor y originalidad descriptiva del tema americano se refiere, a obras como el "Facundo" y el "Martín Fierro", algo relegadas en los días en que Valera escribía sus célebres "Cartas". Verdad es que estas dos obras no tratan de la época indígena sino del período gaucho, si bien intervienen indios en sus escenas; pero Valera no se refiere en el elogio transcripto al argumento sino al valor descriptivo de *las escenas naturales*, y es precisamente en esta pintura de la naturaleza primitiva donde Sarmiento y Hernández tienden a imponerse, por la originalidad genuina de su colorido, sobre las demás producciones de los escritores americanos, incluso los brasileños: Gonçalvez Díaz, Alençar y Araújo Porto Alegre, a que se refería el crítico español.

Este cambio de preferencias y esta consagración de otros valores, han hecho perder ya a "Tabaré" gran parte de sus prestigios. La manera romántica, en lo que ésta ha tenido de fantasía arbitraria y de idealismo sentimental, contrasta vivamente con los conceptos estéticos de nuestros días, encauzados en corrientes realistas e ideológicas. De ahí que "Tabaré", concebido y realizado dentro del más agudo romanticismo sentimental, no encuentre en la nueva generación literaria aquella aceptación entusiasta que obtuvo en los años de su aparición.

Declinaron sus prestigios intelectuales con el advenimiento del modernismo, y, pasado el imperio modernista, aquéllos no han vuelto a imponerse ante el criterio de la *élite* literaria. En el ambiente popular mantiene siempre, en cambio, su adquirida fama, y la gente recuerda y repite muchas de sus estrofas.

¿Hasta qué punto el acrecentamiento o la declinación de los prestigios puede ser un criterio para el juicio póstero?

Siendo las escuelas literarias estados psicológicos de ciertas épocas, determinadas por una compleja causalidad histórica, es consecuencia que, gran parte de lo que en una de esas épocas gozó de admiración y predicamento no ejerce efecto sobre la conciencia de la época siguiente y pasa al archivo de la letra muerta. Es tristemente verdadero que, la gloria de muchos de los famosos ingenios del pasado tiempo, sólo consiste en un respetuoso culto del nombre y de la efigie: la obra no es realmente leída, sino como materia de estudio literario. Hugo y Zola mismos, van pasando cada vez más a ese plano de la posteridad nominal.

Cierto es, asimismo, que hay obras y autores, sea cual fuere su época y su escuela, que viven realmente en la conciencia póstera, que gozan de una perenne actualidad, a través de todos los cambios y las generaciones. Tales son las obras fundamentales del espíritu humano, aquellas que contienen en sí la esencia común a toda época, que se han elevado al plano superior de la verdad y de la belleza inmutables. Pocas son, en verdad. Semejantes a los follajes y las floraciones, la mayor parte de la producción literaria de cada escuela es caduca: se marchita y se pierde después de haber vivido un estío triunfal. Sólo lo que es tronco y raíz permanece.

No puede, sin embargo, considerarse definitivo ningún olvido literario, cuando se trata de obras de cierta categoría. Obras olvidadas durante un largo período, han vuelto a veces, del polvo sepulcral de los archivos a la luz viva de la admiración y de la popularidad. ¿Qué ha ocurrido, en tales casos? Que la psicología de esa generación póstera tiene afinidad con aquella que engendró la obra. Nada vibra y se expande si no encuentra un medio propicio: nada logra respuesta si no halla una afinidad receptiva. A la crítica corresponde, pues, prescindir de esa relativa baja y suba de los valores en la bolsa literaria, para fundarse en criterio más positivo y adoptar normas más permanentes.

¿La "Tabaré", como se propuso el autor, el poema de la raza au-

tóctona, "de aquella raza que cruzó desnuda y errante por mi tierra"? ¿Encarna "Tabaré" el espíritu de la Historia y refleja el carácter original de la tierra americana? ¿Tiene, no obstante sus defectos, valores primarios como para ser considerada entre las obras fundamentales de la literatura de Hispano-América? Responder a estas preguntas es lo que corresponde.

***

Concepción exclusivamente romántica, el poema "Tabaré" se resiente de aquella cualidad común a casi todos los poemas de ese género producidos por los románticos de Hispano-América. Podríamos decir de los románticos de todo el mundo, ya que la cualidad a que nos referimos parece ser inherente al estado de alma de ese período, resintiéndose de ello (aunque en distintos planos...) los más eminentes escritores: Chateaubriand, Schiller, Walter Scott, Hugo. Los románticos americanos no hicieron más, en verdad, que seguir la pauta de los maestros europeos, puesto que produjeron bajo su influencia, a veces demasiado avasallante.

La cualidad aludida es la idealización del sujeto poemático, con olvido o desdén de la verdad humana o histórica. El énfasis sentimental que engendra las hipérboles líricas de un Byron, la pasión enfermiza del "Werther" y las imágenes gigantescas de Hugo, tiende, al reflejarse en el sujeto épico, a dotarlo de los mismos atributos líricos del poeta. Si casi todo es falso en la psicología de los personajes románticos, es porque ellos no son sino imágenes subjetivas proyectadas sobre el escenario de la historia. Todos los personajes poemáticos, romancescos o dramáticos que concibió el Romanticismo, están dotados de los propios caracteres románticos: que, a hacer romántico al universo llegó aquel desborde apasionado de lirismo, cuando se rompieron los diques marmóreos del gusto clásico. Los personajes épicos carecieron así de toda verdad, siendo sólo encarnaciones de la subjetividad personal. Muchos parecieron verda-

éroes y estremecieron de emoción el alma de su época, porque la época sentía como ellos, porque los concebía así. Mas, pasado el trance romántico, han aparecido como caprichosas criaturas imaginarias.

Según la modalidad personal del poeta, esa ficción psicológica ha asumido dos aspectos principales: la enormidad y el sentimentalismo. La gigantomaquia de Hugo en "La Leyenda de los Siglos" es tipo de la primera. "La Caída de un Angel" de Lamartine, o el "Atala" de Chateaubriand, pueden serlo de la segunda. En aquel caso los caracteres y las escenas eran exagerados en sus proporciones naturales, como vistos a través de una lente hiperbólica: sólo se concebían enanos o colosos, ángeles o protervos, héroes o viles, monstruos de fealdad o hermosuras perfectas. Sabido es que de este contraste convencional y de esta hipérbole obtuvo Hugo sus efectos dramáticos. El Romanticismo careció en sus concepciones de la noción de la relatividad humana, como en su sensibilidad artística careció de la noción del matiz. Aquélla la trajeron los realistas y ésta los decadentes.

En el segundo caso, el estado sentimental agudo y permanente, se proyecta en la obra épica concibiendo personajes de naturaleza sentimental, héroes y heroínas castos, tiernos, altruístas, soñadores y desventurados, que aman con el mismo amor apasionado y puro que lloran los rimadores en sus endechas.

El indio Tabaré, protagonista del poema de Zorrilla de San Martín, al que da su nombre, pertenece a esta segunda clase de creaciones. Es un indio romántico, concebido dentro de la psicología literaria de la época, con los caracteres típicos comunes a muchos romances y poemas de su tiempo. Para lograr tal personaje, dentro del salvajismo oscuro de la tribu charrúa, el autor ha tenido que concebir circunstancias y hechos excepcionales, por los que resulta Tabaré un mestizo, hijo de un cacique y de una española.

No le era posible al autor, dentro de una relativa verosimilitud, convertir un charrúa puro en el héroe romántico que requería para su poema, según los conceptos y los gustos de la escuela. Hubo,

pues, de encarnarlo en un tipo híbrido, de excepción, en cuya alma laten los sentimientos cristianos y caballerescos del español sobre el fondo de oscuridad salvaje de su tribu. Tabaré ama a Blanca, la doncella española, con ese amor puro, hecho de casta adoración y de sublime sacrificio que es tópico característico del poema y la novela románticos, desde el "Werther" hasta el "Adolfo".

¿Es Tabaré un personaje inverosímil, y, por tanto, falso? No, si le admitiéramos tal como lo ha argumentado el autor, con prescindencia de la realidad histórica. Esa lucha de sentimientos atávicos contrarios, en su conciencia, es posible, dadas las condiciones de su nacimiento. El mestizo de cuerpo de bronce y ojos azules, es un ser descentrado, como que es un ser de excepción, distinto de su tribu charrúa por los sentimientos cristianos que le ha legado su madre española, y alejado de los españoles por la fiera taciturnidad de su aspecto charrúa. Esa persistencia de la parte española en su psiquis, fundada en la transmisión hereditaria y en el vivo recuerdo infantil de su madre blanca, a pesar de la vida salvaje que, desde niño, ha llevado en los bosques y entre la tribu, puede ser científicamente discutida, pero no considerada una falsedad literaria, pues en realidad el problema psicológico que supone está aún sin resolver. El amor puro que la doncella hispánica suscita en el alma del mestizo — amor al que se mezcla el recuerdo lejano y tierno de la madre — no es, en sí mismo, ilógico. Un charrúa neto, como Yamandú, sólo puede sentir en su alma de pedernal el oscuro y poderoso apetito sexual por la bella hembra blanca, y el propósito de raptarla y poseerla sobre el lecho de trébol, allá en la urdimbre secreta del monte. Pero un híbrido extraño como Tabaré, en cuyo rudo pecho lleva clavado un acero cristiano, en cuyos oscuros sueños el fantasma de la madre muerta alumbra con la triste palidez de una luna, puede sentir por Blanca la tierna adoración que presenta el poema. Todas las actitudes de Tabaré están de lógico acuerdo con su idiosincrasia. Su ambular nocturno de ánima en pena por el villorrio español donde ha quedado, prisionero voluntario, por velar la imagen de Blanca; los confusos remordimientos y las vergüenzas

que experimenta al volver a la selva nativa, por haber traicionado la fiereza indómita de su tribu, abatiéndose ante el conquistador; su crimen, dando muerte al cacique que ha raptado a Blanca, y devolviendo a la cautiva que tiene sola en sus brazos, a su hogar español: todo esto es lógico. Poco — sólo algunos episodios secundarios — habría que observar en cuanto a la verosimilitud de este personaje, considerado en sí mismo.

Mas, considerado dentro de la Historia y del sentido histórico del poema, debe formularse una observación fundamental. Según declara el autor en el canto que sirve de Introducción al poema, su propósito ha sido encarnar en un tipo representativo el alma ancestral de aquella raza, oscura como la tierra, triste y hostil como las espinas de los talas, que se agita en la penumbra indecisa de la historia, sin cantos, sin danzas, sin risas, sin sueños. El poeta ve palpitar la sombra del charrúa, "flotante en lo oscuro como un jirón de niebla". Y en un gesto demiúrgico la invoca: "Palpita y anda, forma imposible de la estirpe muerta!"

Pero, el autor no ha logrado, en este punto, su propósito. Tabaré no encarna ni representa el ser de la "estirpe muerta". Es un mestizo, distinto de su raza, ambiguo en su idiosincrasia, fluctuante en sus sentimientos, indeciso en sus voluntades, contradictorio en sus actos. El autor le ha colocado en el punto donde chocan las dos razas, los dos destinos, y ha hecho de él un campo de lucha, desgarrado por la solicitación de dos fuerzas que tienden a destruirse, de dos atavismos misteriosos e inconciliables. Muy a propósito para la dramaticidad sentimental del gusto romántico, él no representa, empero, una verdad histórica. El fenómeno del mestizaje entre iberos y charrúas fué poco importante en la historia de la conquista. Tuvo lugar en muy pequeña escala, pues la tribu charrúa se mantuvo apartada e irreductible hasta su trágico exterminio en el Queguay. La mestización se operó con indígenas de otras tribus reducidas, tales como los chanaes, los tapes misioneros, los guaraníes del otro lado del Uruguay.

Aún así la psicología de Tabaré, como prototipo de esa genera-

ción mestiza, carecería de verdad, pues esa generación no presenta, en la historia, los rasgos románticos de que ha dotado el poeta a su protagonista.

El criterio lírico con que fué concebido "Tabaré", torció y trastocó el más alto sentido del poema. No era ese mestizo de excepción, forjado por el autor para dar motivo a la acción sentimental, lo que se requería en poema de tal índole, sino un charrúa auténtico, representativo, de realidad histórica, como han de ser, y son, los héroes de los grandes poemas nacionales. El primer error de Zorrilla de San Martín está, pues, en haber inventado a Tabaré en vez de irlo a buscar al fondo mismo de la historia. De ahí deriva el segundo: haber concebido un héroe romántico en lugar de un aborigen verdadero, un caballero salvaje en vez de un genuino cacique charrúa.

*
* *

Pueden distinguirse en "Tabaré" — como en la mayor parte de los poemas históricos — dos planos de acción: el de primer término o sea la historia personal de los protagonistas; y el de fondo, o sea el ambiente en que los protagonistas se mueven, los personajes secundarios, el escenario natural, los entes colectivos, los episodios externos. En el argumento general ambos elementos están ligados, ambos planos relacionados necesariamente, pero, a los efectos del análisis crítico, cabe establecer la diferenciación.

En todo poema épico, ese primer plano es más importante que el segundo, puesto que en él actúan las figuras centrales, representativas, en cuyos caracteres y hechos el autor ha encarnado el símbolo de una época, de una raza, de una nacionalidad o de una empresa. Así desde las grandes epopeyas clásicas: "La Ilíada", "El Ramayana" o "*La chanson de Roland*", hasta el tipo más moderno de poema épico no guerrero, cuyo ejemplo podría ser "Mireya" de Mistral. Y, no sólo en la poesía épica, sino en la novela y en el

drama, — es decir, en todos los géneros objetivos donde el escritor carra un argumento — existe por fuerza esa diferenciación, siendo el primer plano el de mayor intensidad. Podría concebirse una obra épica sin individuos protagonistas y sin acción personal: una obra en que los entes colectivos: pueblos, ejércitos, muchedumbres, fuesen los solos actores. Pero, existiendo personajes de primer plano, éstos han de ser, por fuerza, las figuras representativas.

Sin embargo, en el poema de Zorrilla de San Martín el segundo plano es más importante que el primero, así en lo que se refiere a su verdad histórica, como en lo que respecta a su valor poemático. El autor ha puesto en este plano lo que no se encuentra en el primero, de modo que el segundo pasa a ser el principal, en cuanto al sentido de la realidad original que trasunta. El caso de Tabaré, y Tabaré mismo, pierden interés ante el fondo del cuadro, que es donde está el verdadero valor del poema.

La historia del mestizo Tabaré, — su origen, su amor por Blanca, sus aventuras y su muerte, — no es más que una ficción sentimental, desarrollándose sobre un fondo de realidad histórica esencial. Así, lo que en la arquitectura del poema debiera ser complementario, es esencial; y lo que debiera ser esencial, es secundario.

Esta condición determina, como es natural, cierto desequilibrio en el organismo del poema; pues, invertido el valor de los términos, es preciso pasar sobre la ficción del primer plano para ubicar el centro de atención en el segundo. Pero, el caso de Tabaré, así como es ficción convencional, impide que el verdadero valor del poema, que está en el fondo, aparezca en su intensidad.

En efecto: todos los elementos que aparecen en el segundo cuadro — paisajes, figuras, hechos — trasuntan la realidad épica de la historia, y forman, por así decirlo, el verdadero poema indiano. La pintura de la naturaleza, con sus montes vírgenes, sus riberas silenciosas, sus amarillos jaguares, sus verdes camalotes, pintura en la que intervienen frecuentemente, para darle colorido, las voces indígenas, — la descripción del asalto al villorrio español por los charrúas, cuya horda mandan sus famosos caciques, — los salvajes

funerales del cacique muerto, entre hogueras y alaridos, — la aparición de Yamandú, el brujo, y su proclamación como jefe guerrero de la tribu, — el rapto de Blanca por Yamandú, y el furor del capitán Gonzalo: todos estos y otros episodios, son los que constituyen el típico cuadro original y el verdadero asunto épico. La vida de la raza indígena está en ellos; en ellos está el carácter de la raza conquistadora. Ellos expresan la lucha de los dos destinos, en el momento que — en la región del Paraná-Guazú — la prehistoria atlante va a ser borrada por la expansión conquistadora de los Arios.

Como si el sentimiento romántico del autor se hubiera volcado todo en la ficción de Tabaré — purgándose de él, dijéramos... — el fondo del cuadro — y, para nosotros, ya lo hemos dicho, lo principal, — está trazado con un vivo realismo, fiel a la historia sin mengua de su carácter poemático.

Ciertamente que no se ha de pedir a esas descripciones la exactitud documental de la crónica historiográfica, ni aún aquel verismo que pudiera regir el relato de una novela; el poema permite — y aún cabría decir: exige — cierta simplificación teatral en el procedimiento descriptivo, que da a las escenas una plasticidad más impresionante.

En esta parte del poema se nota que el autor se ha documentado acerca de la vida de aquella tribu, que ha estudiado la flora indígena, el vocabulario aborigen, y ha tratado de presentar el cuadro histórico con rasgos fieles, en su carácter propio y original. El objeto está realizado en gran parte. Las escenas charrúas dan sensación de verdad, y los salvajes presentan los caracteres propios de su naturaleza, cosa que, por cierto, no se halla en las obras de su género producidas anteriormente en el Plata, por Echeverría y por Magariños Cervantes, cuyos indígenas, falsos y convencionales, parecen escapados de un coro de ópera italiana.

La vida original de la tribu aborigen, en el escenario selvático y desierto, con sus oscuras creencias acerca del mundo y de la muerte, sus bárbaras ceremonias guerreras y funerarias, — está dada en su

geminidad. Se respira un aroma salvaje y virginal de monte y de granilla. Las espinas muerden la planta. Un coro de voces guturales eriza la maraña. Tras de los matorrales hay ojos que atisban y puntas de flechas prontas a volar...

El cacique Yamandú es un verdadero cacique charrúa, bélico, hirsuto, sombrío. Huele a fiera y tiene en los ojos de brujo el fuego lúgubre de las hogueras. Sus palabras son de una ruda inspiración atávica. Es uno de los tipos mejor trazados, quizás el más interesante. ¡Lástima que su aparición sea episódica! El autor — como dicen nuestros paisanos — "erró la picada".... Este, — y no Tabaré — debió ser el protagonista del poema.

*
* *

Presenta "Tabaré" una característica muy suya. Una característica no es siempre y necesariamente una virtud. No lo es en este caso; antes bien, es una de sus mayores deficiencias. Hállanse en él tantos elementos *líricos* mezclados a la concepción épica, que resulta de ello un híbrido singular, algo indefinido y fluctuante.

Algún biógrafo familiar del poeta asegura — y aún cuando no tuviéramos su testimonio sería cosa evidente — que en la aguda sentimentalidad del poema ha volcado el autor sus propias tristezas íntimas de aquella época.

Esta ingerencia de lo personal en la concepción de un poema histórico — que aspira a ser el poema de nuestros *primordios indianos* — y una leyenda nacional — desvirtúa el carácter de la obra, haciéndole perder en mucho aquella alta *impersonalidad* que es el quicio de la leyenda y de la historia.

Cuanto más *impersonal* es una obra de este género tanto más se acerca a la perfección. Los grandes poemas nacionales: "El Ramayana", "La Iliada", "Los Nibelungos", "La Canción de Rolando", "El Romancero", ni siquiera tienen autor. Son del Pueblo.

En "Tabaré", la subjetividad sentimental y familiar del autor

está de tal modo entremezclada con la materia y la forma de la obra, que ésta pierde, necesariamente, mucho de su significación nacional. Así, más que el poema aborigen — tal como éste debiera ser — "Tabaré" es el poema del señor Zorrilla de San Martín.

En todo caso habría que separar lo que es lírico — y falso — de lo que es épico — y verdadero: esto es: el primero y segundo planos, a que antes aludimos. Todo lo que respecta al mestizo Tabaré es lo que pertenece a Zorrilla de San Martín; es su sentimentalidad personal, su lirismo casero. Todo lo que no es Tabaré, — el fondo del cuadro, el verdadero cuadro — es lo que pertenece a la historia y a la leyenda, lo impersonal, lo nacional, lo épico.

Por donde llegamos a la paradójica conclusión de que, lo que estorba en "Tabaré", es Tabaré, precisamente...

*
* *

La forma o manera poética de "Tabaré", corresponde fielmente a la modalidad en que fué concebido. Modalidad sentimental y soñadora, aquella de que nació este poema produjo por igual, como dos manifestaciones complementarias, la concepción del asunto y el estilo poético. La estrofa de "Tabaré" es, en general, sentimental y soñadora como el fondo mismo de la concepción poemática. Si, como concepción épica, carece ésta, en conjunto, de aquella fuerza viril que comunican la acción heroica y los grandes espectáculos, sean naturales o históricos, que son materia propia del género, — como realización poética, falta en ella asimismo aquella robustez que proviene de la contextura del verso. El poema charrúa está sentido a través de una psicología literaria más inclinada al elegíaco lloro que al golpear resonante del martillo sobre el bronce de la Historia. Prima el tono dulce, conmovedor y lloroso en este poema, que tiene, sin embargo, como tema, la lucha de dos razas igualmente bravas, y la conquista de un territorio. Epico por el tema, es, empero, elegíaco por el tono. El dolor de la raza indígena vencida y

arrojada del suelo, coloca al poeta en esa actitud plañidera; actitud que, unida al común sentimentalismo romántico que caracteriza a su escuela, produce ese tipo de poema épico-lírico en que la fuerza deja su lugar a la ternura.

Privado "Tabaré" de la acción del *héroe* como protagonista, y, en general, del sentimiento heroico, carece de la energía y de la grandeza que sólo el heroísmo puede engendrar. El carácter sentimental del mestizo que le da nombre, derrama por todos los cantos del poema sus lágrimas y blanduras, que llegan a mojar y a ablandar a la misma hosca naturaleza de la región del Hum. La presencia de Yamandú, en cambio, personaje heroico aunque salvaje, determina el momento más enérgico del poema, así en la acción como en el verso. La fuerza del fiero *tubichá* se comunica al poeta y vigoriza su estrofa.

. . . . . .

"Rompe el silencio un indio. Dando saltos
desaforado llega,
da un grito clamoroso y con su lanza
pasa de un viejo tronco la corteza.

Habla con grandes voces, sacudiendo
su cabellera negra.
Sus palabras parecen alaridos
de una ruda y fantástica elocuencia.

Y salta como el tigre: y con la maza
el cuerpo se ensangrienta;
y sobre el negro matorral de plumas
la bola agita atada a su muñeca.

Son de hierro los miembros de aquel indio,
su talla es gigantesca;
ramas de sauce negro sus cabellos
sobre el rostro y el hombro se despeñan.

Y en los ojos pequeños y escondidos
las miradas chispean
como las aguas negras y profundas
tocadas por el rayo de una estrella".

. . . . . .

Aquel tono sentimental en que, considerado el conjunto, ha sido escrito "Tabaré", determina una flojedad general en la versificación, como si, por estar ésta demasiado empapada en lloro, perdiera consistencia... Esta es la deficiencia más fundamental que en cuanto a la forma debe señalársele al poema del doctor Zorrilla de San Martín.

Su preferencia decidida por las imágenes tiernas, por las emociones melancólicas, malogra a menudo una estrofa cuyo comienzo es robusto, tornándola ingenua y débil. Dice, por ejemplo, en la Introducción:

"De aquella raza que pasó desnuda
y errante por mi tierra,
como el eco de un ruego no escuchado
que camino del cielo el viento lleva".

Los dos primeros versos de esta estrofa son vigorosos, pero los otros dos son flojísimos; flojísimos, sobre todo si se considera el contraste entre la idea de la raza charrúa y esa infantil plegaria que el viento lleva al cielo... Hay impropiedad en la imagen. Lo lógico, y lo bello, sería que el poeta hubiera recurrido a un símil a la vez rudo y doliente, como rudo y doliente fué el destino de la raza; porque la bravura salvaje de la tribu *extinta* no admite esas dulzuras que, además, restan virilidad al poema. Como la estrofa transcripta hay muchas en el desarrollo de los cantos.

Estas imágenes y expresiones de una ternura demasiado candorosa, acaban por fastidiar un poco al lector adulto, dándole la sensación de que el poema se torna harto ingenuo para su paladar.

Otro sería el valor poético de esta obra — cuyo métricos logros ya reconocido — si el autor hubiera mantenido el verso en la tensión que alcanza en ciertos pasajes, tales como el siguiente:

"Héroes sin redención y sin historia,
sin tumbas y sin lágrimas;
estirpe lentamente sumergida
en la infinita soledad arcana.

Sombra expirante que apagó la aurora,
sombra desnuda, muerta entre las zarzas,
Ni las manchas siquiera
de vuestra sangre nuestra tierra guarda.

Y aún viven los jaguares amarillos,
y aún sus cachorros maman,
y aún brotan las espinas que mordieron
la piel cobriza de la extinta raza".

. . . . . .

Pero, por desgracia, esta tensión pronto decaya. Las cuerdas de "la lira de hierro" se aflojan...

*
* *

Era tradicional pragmática en la poesía castellana que, los poemas épicos se escribieran en ese pesado armastote métrico llamado *octava real*, la estrofa monótona, lenta e inarticulada como una tortuga, bajo cuya caparazón fatiga la *Araucana* de Ercilla. También era canónico emplear, en poemas de menor extensión, la forma del romance, por cierto más suelta y graciosa que la octava, de cuño netamente español.

El autor de "Tabaré" prescindió de una y otra, para adoptar un cuarteto asonante, endecasílabo, alternado a veces con eptasílabos

Bien hizo, sin duda, en desentenderse de las preceptivas y desechar la octava, cuya pesadez y cuyo énfasis la han matado definitivamente, quedando sólo, en la historia de la literatura, su momia venerable. Pero, la estrofa adoptada en cambio, no ha sido quizás la más propia de la grandeza del tema, pues el cuarteto endecasílabo asonante es lo más fácil y pobre que hay en la versificación castellana. Esa estrofa es como la iniciación elemental de la forma poética, carente de toda dificultad artística, pero, por eso mismo, privada también de los efectos de expresión que una más ardua y sabia forma logra en la plasticidad de la palabra. En arte, como en todas las cosas, lo más difícil es lo mejor. El joven principiante en poesía, ataca el cuarteto asonante porque es lo más elemental, lo que menos dominio de la forma requiere. Pero, a mayor dominio mayor obra.

En pequeñas composiciones líricas, esa estrofa puede tener melodía y gracia espontáneas, si el poeta expresa un sentimiento delicado y musical: tal el caso de Bécquer. La fluidez melodiosa que el dulce poeta ha logrado cultivando preferentemente esa estrofa fácil — a la que dió, por así decirlo, credencial literaria — se debe a la melodiosa alma que cantaba en ella, como un pájaro nostálgico del bosque orquestal, preso en una trampa rústica. Pero, Bécquer sólo lo empleó en sus breves y delicadas canciones, a través de cuyos versos sopla un aire del Rhin... Heine era así, en sus *liedders*.

La manera de Zorrilla de San Martín en "Tabaré" es *becqueriana*. Muy de acuerdo con la modalidad lírica del autor, esa manera es, no obstante, poco apropiada al desarrollo de un poema histórico, cuya monumental arquitectura reclama robustez y grandiosidad en sus líneas. Hubiera sido preferible la forma antigua del Romance y aún quizás la copla de nuestros payadores, empleada en el "Martín Fierro", ambas de abolengo castizo y entronque popular. En último término, le quedaba al autor el endecasílabo libre, que es, dentro de las formas académicas, la más noble y propia de la épica.

Dentro de esa misma manera becqueriana, el verso de "Tabaré" es muy variable en su valor. Alcanza a veces aquella fluidez límpida

y graciosa de la estrofa de Bécquer; pero, otras veces se torna informe y chirle.

Tiene "Tabaré" pasajes inspirados, — como en la Introducción, v. g. — en los cuales la elocuencia lírica consigue arrebatar a la estrofa en un vuelo elevado. Pero, a vuelta de hoja, el autor se deja llevar por el cuarteto facilón, como en el trotecito de un mancarrón aguatero.

El poeta creía, entonces, que bastaba la *inspiración*. La inspiración es necesaria, sin duda; pero, se requiere también el esfuerzo consciente del artista. No creemos que el genio sea una larga paciencia. Pero creemos que la obra maestra es el fruto de la sabiduría.

Con todo lo dicho, no puede negarse a Zorrilla de San Martín el mérito de haber escrito el único poema histórico de grandes líneas, subsistente en nuestra literatura. Y, no obstante los graves defectos apuntados, "Tabaré" seguirá ocupando un lugar importante en el conjunto de las letras nacionales, hasta que venga — si viniere — aquel que le supere y le sustituya.

EDUARDO ACEVEDO DÍAZ

Eduardo Acevedo Díaz puede ser considerado como el fundador de la novela nacional. Sus obras representan la primera realización seria y durable del género narrativo en el Uruguay. Hasta que apareció "Ismael", no contaba nuestra naciente literatura sino con débiles ensayos de romance, desprovistos de valores positivos y destinados a un pronto olvido, tras el relativo éxito familiar de su aparición.

Tanto Magariños Cervantes en "Caramurú", como otros escritores de menor edad y prestigio que le sucedieron, habían cultivado el mismo romanticismo convencional e inconsistente, que poblaba la novela de personajes absurdos y descoloridos, sin vigor de caracteres y sin encarnadura humana, títeres literarios que el autor movía y hacía hablar dentro de un argumento arbitrario y enclenque. "Caramurú" contiene algunas descripciones de ambiente bastantes felices, y dispersos en sus páginas, algunos rasgos acertados, algunas escenas de emoción. Pero el conjunto es falso, flojísimo, anémico. Sus gauchos son cumplidos y clásicos caballeros vestidos de chiripá, dechados de todas virtudes, que piensan y hablan como cultísimos *gentiles homes;* sus heroínas son alfeñiques sentimentales, monjitas laicas, de pudoroso gesto y fidelidades eternas; sus señores de la ciudad son modelos de honradez, de idealismo, de urbanidad y de *buen tono.* En contraste, sus personajes *malos* son monstruos de infinita perversidad, infernales, traidores y perjuros, de tan simplista e infantil concepción como los *buenos.* Otras producciones, como "Los Amores de Marta" por Carlos María Ramírez, "Cristina" por Daniel Muñoz, etc., son obras de aficionados de las letras, jóvenes que han de destacar después su personalidad en el periodismo o en la diplomacia, ensayitos de sabor casero, *crónicas sociales* noveladas, cuyo asunto es casi siempre un noviazgo sentimental y desgraciado, acaecido entre una *distinguida señorita de nuestra sociedad* (algo tísica) que vive en una quinta

del Paso del Molino, y un espectable caballero y doctor (algo poeta) tertuliano de una confitería de la calle 25 de Mayo...

*
* *

"Brenda", la primera novela de Acevedo Díaz, es un producto similar a los antes citados. Se hallan en ella el mismo argumento arbitrario, los mismos personajes falsos, la misma inconsistencia literaria de lo fabricado hasta entonces en el país. Estando, sin embargo, muy dentro del gusto de la época, "Brenda", publicada como folletín en "La Nación" de Buenos Aires, obtuvo buen éxito, mereciendo los elogios de las personalidades letradas del Plata. Conviene advertir que en la Argentina el ambiente intelectual era muy semejante al de Montevideo, aunque ya se habieran producido allí algunas obras de mayor importancia que en nuestro país.

Con "Ismael", editada en 1888, inicia Acevedo Díaz la serie de sus grandes romances históricos, abriendo una nueva época de la literatura nacional. Fondo, asunto, contextura, caracteres, estilo, todo cambia en esta novela, respecto a la producción anterior. Por primera vez en el Plata — si se exceptúan las páginas magistrales de Sarmiento en "Facundo" y "Recuerdos de Provincia" — la naturaleza, las costumbres, los caracteres y los hechos son pintados con vigor realista y grandeza artística de composición.

La novela, y aun el poema, de asunto americano, habían tenido en otros países del Continente nobles manifestaciones. En el Brasil, principalmente, Gonçalves, Araujo y otros novelistas habían escrito vigorosas páginas descriptivas de ambiente. Pero hay en ellos — como en los autores de Colombia, Venezuela y México — mucha teatralidad romántica y evidentes reminiscencias de Chateaubriand y demás europeos que se aventuraron en descripciones del Nuevo Mundo. En "Ismael" desaparece toda reminiscencia *chateaubriandesca* y toda ingerencia del romance exótico. La naturaleza, los tipos, las escenas, están sentidos directamente y concebidos dentro de su carácter propio, lo cual les revela en toda la originalidad de su colorido y de su espíritu.

El romance *americano*, tal como lo habían deseado y entrevisto los románticos del *Salón Literario*, pero que ninguno de ellos llegó a realizar por falta de enjundia mental y exceso de imitación literaria de la obra europea, el romance americano, en lo que él significa acción, caracteres, costumbres y ambiente propios de América, y del que son frustrados intentos las obras de los escritores uruguayos y argentinos anteriores a Acevedo Díaz, lo realiza "Ismael", en la integridad de su concepción, de su asunto y de sus elementos, y en el doble aspecto geográfico y social de que se compone.

A "Ismael", que comprende la época artiguista, la inicial, con sus episodios primordiales, siguen "Nativa", que expresa el turbio período social de la "Cisplatina", y "Grito de Gloria", que trata la empresa final de la Emancipación, culminando en Ituzaingó. Estas obras componen el tríptico fuerte y admirable. "Lanza y Sable", escrita muchos años después, carece del vigor artístico y de la verdad histórica de las primeras. No puede, por tanto, incorporarse a aquéllas, para formar una tetralogía, aunque su acción continúe y complete la de las otras. "Minés", novelita de asunto psicológico, editada recientemente, es, también, de escaso valor, y no puede ponerse al lado de la trilogía histórica. De su primera época literaria queda — fuera de la trilogía — "Soledad", inspirado y original romance campero, casi un poema en prosa, de sabor romántico, pero de una salvaje robustez de molde nativo.

"ISMAEL"

En "Ismael" — como en las otras dos obras que forman la serie — aparecen todos los elementos originales de nuestra naturaleza áspera y de nuestra sociedad primitiva, estampados con trazos de enérgico realismo dentro de la idealidad heroica en que se mueven, y que es el soplo épico que da al romance perfiles de epopeya.

No es, ciertamente, el realismo analítico, prolijamente objetivo, casi fotográfico, de la escuela naturalista, el que informa la obra

de Acevedo Díaz; sino un realismo que traza las figuras con el carácter esencial y distintivo que ellas presentan, recortándolas netamente en rasgos sintéticos, sobre el fondo humano en que se mueven. Seguramente hay más de la manera de Hugo que de la manera de Zola en la trilogía romancesca del autor uruguayo; pero, sin la fantasía literaria del autor de "Nuestra Señora de París", que engendra monstruos y símbolos, y agranda las figuras hasta darles proporciones titánicas, los tipos que se mueven en "Ismael" y en las otras obras del tríptico heroico, son de una sólida contextura humana, originales y bizarros por la fuerza del colorido, mas sin apartarse ni un instante de la realidad histórica.

Tratándose de una época heroica, de una acción guerrera y nacional, la novela de Acevedo Díaz ha de tener por fuerza un soplo epopéyico, que idealiza la acción y envuelve todas las figuras—aun las más humildes—en un resplandor de leyenda. Pero este es el ambiente espiritual de que el autor rodea a las figuras, como la lumbre magnífica de un amanecer envuelve la masa oscura de los cerros, de las torres o de los árboles, destacándolos y aureolándolos sin alterar su forma ni su estructura. Indios, matreros, montoneros, caudillos, burgueses urbanos, chinas bravías, negros esclavos y libertos, militares del coloniaje, patricios hidalgos, damas de peinetón y sarao, todos los tipos de nuestros primordios sociales que aparecen en sus romances, son de una encarnadura concreta y vigorosa, están pintados en toda la crudeza de su aspecto, de sus hábitos y de su psicología; son fieles a la observación o al documento. En este sentido decimos que es realista "Ismael", aun cuando por el corte general pertenezca a la escuela romántica.

*
* *

"Ismael" se descompone en dos líneas de acción, paralelas: la personal y la colectiva, cuya correlación forma la trama de la obra. Un drama íntimo desarrollándose dentro y a través del cuadro social, da unidad artística e interés psicológico a la narración. Ambas acciones pueden ser separadas y, aisladamente, constituir: la

una, un romance de amor, la otra, una crónica animada del alzamiento nacional de 1811. Pero de su relación y enlazamiento resulta el verdadero romance histórico.

La narración de los hechos públicos, por más elasticidad y colorido que en ellos ponga el historiador, se mantiene siempre en un plano externo y distante, como una sucesión de figuras y de escenas, cuyo interés es puramente objetivo. La acción íntima, identificándonos psicológicamente con algunos de los personajes que intervienen en la acción pública, da a esta acción un interés más humano, haciéndonos penetrar, como actores, en la palpitación viva de los hechos. Para lograr tal efecto, dentro de la unidad artística de la obra, es menester que el drama íntimo y el público no estén relacionados sólo por una coincidencia de tiempo, lugar y personas, sino que el uno influya en el otro y ambos vibren al unísono, consustanciados en el determinismo oscuro de los hechos. En "Ismael", esta condición se realiza plenamente. El drama pasional cuyo protagonista da nombre a la novela, no está necesariamente ligado a los hechos públicos, pues Ismael es un oscuro montonero, no un personaje influyente en los sucesos: él no provoca, sino que es llevado en la tormenta revolucionaria que se desata en el país. Pero ese drama íntimo es el drama típico del gaucho tupamaro, y nos explica su psicología, cuya penetración da la clave de los hechos públicos. Por ese drama, penetramos en el alma del gaucho primitivo, que es Ismael. Por tal manera que, si Ismael es el prototipo de una raza, su historia íntima es representativa del estado social y moral de la campaña en los postreros tiempos del coloniaje.

¿Por qué es un gaucho oscuro y no el caudillo eminente quien centraliza la acción de este romance? Quizás el cuadro hubiera adquirido más grandeza epopéyica si la acción se desarrollara en torno de Artigas, que, en la historia, es realmente su centro.

Pero, tal organización de la obra la hubiera sacado quizás del quicio de su género, que consiste en una acción, no histórica, sino legendaria o figurada, con los caracteres representativos de la realidad, pero sin la verdad estricta de la biografía. Si Artigas y no Ismael fuese protagonista del romance, éste no sería ya un ro-

manre histórico sire una historia pura, de base estrictamente biográfica. El género de la obra exige—si ha de sostenerse en el plano del arte — la acción figurada y representativa, dentro de la acción histórica del conjunto: y así lo ha realizado el autor de "Ismael", haciendo del tipo simbólico del tupamaro el protagonista en torno del cual la historia se desenvuelve.

*
* *

Ismael es el tipo representativo de la subraza gaucha, engendrada por estas tierras desiertas y salvajes en connubio con la fiereza aventurera de los hispanos. Representa a esa subraza americana en el momento de su aparición en la historia, tras su oscura formación durante el siglo XVIII; y, dada la conciencia histórica con que ha sido trazada por el autor, puede estudiarse en esa figura el tipo ancestral de nuestro gaucho, en el medio trágico en que surgió, cuando aún hería la planta la espina charrúa, saltaba el yaguareté entre la maleza, y el hombre, libre sobre la tierra sin dueño, lanzaba el galope de su caballo y de su instinto hacia las soledades del horizonte.

Ismael es un hijo de la soledad. Se ignoran sus padres. A juzgar por sus ojos azules y su larga cabellera ondulada, proviene de godo. Su madre fué indígena, tal vez; o tal vez, fué pálida doncella seducida. Vagabundo, llega un día a una estancia y allí se aquerencia como peón. Taciturno, habla poco; tiene poco que decir; su alma primitiva, llena del vago idealismo del espacio y de las estrellas, se expresa por medio de la guitarra, que pulsa largamente... Huraño, se esquiva a las expansiones de la peonada y se franquea difícilmente a la camaradería. Temerario, desprecia todo peligro y no da importancia al valor. Tímido, calla su amor por Felisa, la trigueña y sensual hija de la estancia. Magüer la esquiva timidez del gaucho y la fiera vigilancia del mayordomo — un godo con alma de encomendero, — Felisa e Ismael se encuentran al fin, una noche... El celoso rival corta el idilio salvaje; y en el duelo que se sigue entre los dos hombres, Ismael

tumba al godo de una cuchillada. Entonces huye a la justicia del Rey y busca refugio en los montes. Lleva vida de matrero en la espesura umbría, en lucha con los yaguarcetés y con las partidas del Preboste, hasta que el alzamiento revolucionario convierte la gavilla incivil en montonera heroica. Sale Ismael de su espesura y, libre ya de la justicia española, rumbea hacia la estancia. La desolación mora en ella y se respira una humedad de ruina. Un viejo, único habitante de las casas, le cuenta la muerte trágica de Felisa, perseguida por el mayordomo. Incorporado a la montonera, bravamente blande su lanza de tacuara y sus boleadoras indias en los entreveres feroces. Y, encontrando al mayordomo en las huestes realistas, le acosa, le bolea y le mata. Tal es el drama íntimo, en su simplicidad, y tal es el tipo de Ismael. Los diversos episodios de ese drama y de esa vida, completan los rasgos típicos del personaje. Entre ellos, por su emoción extraordinaria, su interés psicológico y el vigor de su colorido, destácase el del encuentro con la tigra, en el cañaveral: página de antología americana, superior a aquella análoga y famosa del "Facundo" en que se narra la persecución del cruento caudillo por un yaguareté cebado.

*
* *

Y, en torno al drama íntimo, todo el panorama social de la época, el vasto y confuso movimiento revolucionario, como el mar proceloso y revuelto sobre cuyo oleaje es llevada la frágil barca de aquel destino. El cuadro tiene grandiosidad de génesis social. Asistimos a la manifestación de los fenómenos fundamentales de nuestro surgimiento histórico, en el momento en que se rompe la dura cáscara de piedra del coloniaje, en cuyo seno se incubaron las fuerzas y los elementos de la nacionalidad. El cuadro comienza por una visión del Montevideo colonial, semejante a un enorme crustáceo adherido a la roca de la península. Sobre el habitual silencio de las murallas almenadas, por donde asoman las bocas negras de los cañones, caen las campanadas rituales de la torre de San Francisco, que regulan las horas del trabajo, de la comida

y del sueño. En el locutorio del convento — cerebro de aquel ergástulo — los frailes patricios, en diálogos cautelosos, discuten las doctrinas revolucionarias del "Contrato Social", cuya influencia ideológica hace fermentar la vieja pasta de la colonia. Pasan por el locutorio las figuras de Jorge Pacheco, Preboste de la Hermandad, y de Gervasio Artigas, capitán de Blandengues; rígido y dogmático el español; taciturno e inquieto el americano.

Y, de este ambiente militar y eclesiástico, el autor nos lleva bruscamente al otro polo social, a la maraña autóctona de los montes del Río Negro y del Yi, donde vive, en guerra con toda jurisprudencia, el hombre primitivo, librado a su brazo y a su instinto. Compartimos esa vida extraña del matrero, en su rudeza ancestral y selvática. Nos internamos por las tortuosas picadas, por los pasos secretos, a través de la espinosa umbría, hasta el oculto potril donde arden los fogones, a cuya lumbre las barbas hirsutas y los pechos de bronce forman círculo fantasmal. Allí están — en heteróclita fraternidad de negros, zambos, indios, portugos, gauchos, — todos los "tupamaros" que la Ley y la Justicia arrojaron al margen de la vida civil, y que la idea revolucionaria alzará, en montonera arrolladora, tras el caudillo.

La estancia cimarrona y patriarcal aparece, núcleo en el desierto pastoril, con sus faenas brutales, sus bailes y sus cuentos. Asistimos al alzamiento criollo. Las partidas se arman fabricando sus lanzas de tacuara y haciendo silbar sus boleadoras indígenas.

He aquí la primera montonera gaucha y el primer entrevero, moviéndose en la honda perspectiva legendaria. Se inicia el caudillismo, con la grave rusticidad doméstica de las genealogías de la Biblia. La hueste a que se incorpora Ismael, está capitaneada por el estanciero criollo Félix Rivera: peones, libertos, matreros y chiras bravías se mezclan en ella. En una marcha, se siente súbitamente enfermo el estanciero-capitán, y, antes de morir, señala para sustituirle a su hermano menor, el gauchito Frutos. Así aparece, en la barbarie patriarcal de ese amanecer, el futuro caudillo nacional don Fructuoso Rivera.

Y, envueltas en una polvareda épica, dorada por el amanecer, pasan las figuras arcestrales y bizarras de Tacuabé, el charrúa,

que hacle a felino; de Sinfora, la amazona bronceada, que paro su cachorro entre el fragor de la pelea; del paisano Ramón, el viejo solitario de la tapera, callado como un alma en pena; de Fray Benito, el fraile patricio, ilustrado en historia clásica y en lenguas, secretario de los caudillos; y de todos los seres típicos que integran la informe y flotante masa nacional de aquel período.

Y todo este conjunto heterogéneo de razas y de caracteres, se mueve en un escenario cuyos elementos originales, en la época elemental del ciclo gaucho, tienen aún la salvaje grandeza del desierto y de la maraña.

Y, sobre todo este conjunto de elementos, de hombres, de instintos y de ideas, se yergue, señoreándole, la figura de Artigas, el protocaudillo americano, taciturna y primordial como el desierto...

*
* *

"NATIVA" Y "GRITO DE GLORIA"

Entre "Ismael" y "Nativa", segunda obra de la serie, media una gran laguna histórica. La acción de la primera termina con la expulsión de los frailes patricios del recinto de Montevideo, en 1811; la acción de la segunda tiene lugar en 1824, durante la dominación brasileña. Todo el período artiguista, desde *Las Piedras* hasta *Tacuarembó*, es decir, desde su alzamiento hasta su ostracismo, con los episodios fundamentales del Exodo, del Congreso del Año XIII, del Protectorado Federal del Hervidero, de las luchas con el centralismo porteño, de la invasión lusitana, de los desastres militares que se siguieron como una ineluctable fatalidad: Carumbé, India Muerta, Catalán, — de la entrada triunfal de Lecor en Montevideo, toda la epopeya, en suma, del Proto-caudillo americano, ha sido omitida por Acevedo Díaz en un inexplicable salto histórico. Consideramos un error del novelista esa omisión de una época tan trascendental y de sucesos cuyo carácter les hace imprescindibles en un plan romancesco que abarque la gesta de los orígenes nacio-

nales. Ese salto histórico dado por el autor, deja en su obra un vacío que le quita plenitud al conjunto y destruye la armonía estructural de la serie. El desequilibrio que ese vacío produce en el conjunto de las obras, es tanto más notable cuanto que "Nativa" y "Grito de Gloria" son la una continuación de la otra, pudiendo considerarse como dos partes de la misma. El mismo drama íntimo de "Nativa" se prosigue y desenlaza en "Grito de Gloria".

Históricamente, "Nativa" es la que tiene menos importancia de las tres. La insurrección, de inmediato abatida, del cabecilla gaucho Olivera, en los pagos de Maldonado y Minas, es el suceso público que la informa. Rendido el cabecilla y dispersa la reducida hueste, esta fugaz intentona patriótica no tuvo trascendencia política ninguna. "Grito de Gloria" contiene algunos de los hechos importantes de la segunda campaña nacional: desde la invasión de Lavalleja hasta la batalla de Sarandí. Por tanto, históricamente, "Nativa" no es necesaria en el plan, es redundante y ocupa el lugar de la que el autor no escribió y debió escribir, esto es: el romance del Exodo, de las Instrucciones, de la Meseta, de la grandeza y la caída del Protector, hechos que no pueden faltar lógicamente en un plan de epopeya o novela histórica.

Tan evidente es la insignificancia histórica de "Nativa" que, en ella, el asunto privado absorbe toda la atención. La aventura guerrera de Luis María Berón, joven montevideano incorporado a la hueste del capitán Olivera, y el amor que inspira a las dos hijas rivales del hacendado Robledo, informan la acción íntima y el interés psicológico de la narración.

Esta observación respecto al escaso valor histórico de "Nativa", no resta mérito a la novela en sí misma, en cuanto novela. Resta equilibrio arquitectónico y grandeza epopéyica al plan de conjunto. Dentro de un plan lógico, en efecto, las tres novelas debieran marcar tres etapas definidas y distintas de la historia de la Emancipación. "Nativa" debiera suceder, pues, entre 1812 y 1817. Y, puesto que los asuntos de "Nativa" y "Grito de Gloria" son casi idénticos, siendo la más importante la segunda, pudo el autor refundir en

esta segunda, algunos elementos propios de la primera. Así se hubiera ganado en lógica orgánica y en equilibrio estético; y nuestro romance histórico contaría con una obra de originalidad sustancial: la del Exodo artiguense, que no se ha escrito.

***

Luis María Berón, el protagonista de "Nativa" y "Grito de Gloria", es un joven hijo de hogar hispano. Su padre, ibero de cepa, reaccionario y "empecinado", le educa en la rigidez patriarcal de la obediencia y de la rutina, dentro del ambiente colonial de la Plaza.

Al Montevideo español sucede — tras el breve paréntesis nacional — el Montevideo portugués. La descripción de la vida de intramuros, en los años que siguieron a la entrada de Lecor, es una página de alto interés histórico e intenso colorido. Aunque el hogar conservase internamente su rigidez tradicional de los *buenos tiempos* del brigadier Elío, la vida general de la ciudad se había modificado mucho. A la sobriedad hispana, sustituyeron el lujo ostentoso, el colorinche abigarrado y la alegría sensualista traídos del Brasil. Funciones teatrales y tertulias del Fuerte, son exhibiciones de trajes de seda y profusión de alhajas. Los graves varones de antaño sienten despertar su vanidad por los plumachos, las condecoraciones y los títulos. Cierta fanfarronería complica la llaneza antigua con pujos aristocráticos. La plebe experimenta, aún más que la burguesía, la influencia de la nueva dominación. El café público, la feria de la plaza, las ruidosas charangas, los bailes de candil, ponen su alegría y su vivo colorido en la vieja monotonía del Recinto. En el suburbio — promiscuación de soldadesca portuguesa, carreros criollos, mulatos cantores y chinas de pelo en pecho, — el baile se hace licencioso, el dicharacho procaz; y, entre el humo del candil y la música quebrallona, fermenta ya la pasta del compadrito.

Luis María se entristece a la sombra del "empecinado". Siente extraños deseos de libertad y necesidad de acción; a medida que

crece en años y en virilidad, la monótona rigidez del hogar le es más estrecha y más le pesa el estéril aburrimiento de su mocedad.

Esquivándose a la sociabilidad familiar, se entrega con afán a la lectura, encerrado en su alcoba. No comparte las ideas reaccionarias de su padre, y llega a sentir desprecio por la burguesía urbana, satisfecha con las onzas, los títulos y las fiestas de los dominadores.

Luis María es un inadaptado. Sus ojos miran, más allá de las cenegrecidas murallas, la gran campaña libre; y su deseo va hacia la aventura varonil que presiente. Así, cuando llega la noticia del alzamiento patrio de un caudillejo, deja su burguesa tranquilidad y, acompañado de un fiel liberto, va en busca de la hueste gaucha. Entonces empieza para él la odisea cimarrona de una patriada. La descripción de la vida de la montonera, a través de los azares de la campaña: marchas, contramarchas, heladas, persecuciones, arroyos desbordados, sueño en el lodo, desnudez, frío, hambre, fatiga, falta de caballos, pérdida de rumbo, sorpresas, decepciones, heridas, llena muchas de las páginas más interesantes de "Nativa". La patriada fracasa. Luis María, con algunos compañeros, se refugia en los espesos montes del Santa Lucía. Herido en una refriega con los portugueses, es transportado a la estancia vecina. Allí se encuentra el bravo mozo con las dos hijas del hacendado Robledo y se inicia el drama amoroso. Ambas se apasionan del herido; él prefiere a Nata. Dora guarda, en silencio, su dolor; pero la vida se le va por la herida entrañable. Enferma de crisis nerviosas, y muere una noche, ahogada en el remanso del río. El poema íntimo de estas dos hermanas es de una ternura y una tristeza exquisitas. No obstante el tinte romántico de ese amor, las figuras de ambas están trazadas con verdad, y una emoción muy humana nos acongoja ante el cadáver de la bella sacrificada, a cuya cabellera se enredan, como verdes culebras, las lianas acuáticas. El drama íntimo iniciado en "Nativa", termina—después de un largo paréntesis guerrero—al final de "Grito de Gloria". Malherido en Sarandí, el teniente Luis María Berón — a pesar de los cuidados de Nata, la prometida, — muere

en la estancia de Robledo; y su cuerpo es enterrado junto al de Dora, cerca del remanso mudo. Así la amante desolada duerme en el lecho de una muerte nupcial, junto a aquel que le negó la vida.

***

En "Grito de Gloria", la acción épica e histórica domina y abarca casi por entero las páginas. La descripción de los campos, después de las arreadas de los ganados para el Brasil, efectuada en gran escala por los dominadores, la emigración del paisanaje al otro lado del Uruguay, la desolación de las estancias y los pueblos, convertidos en taperas, todo campo de muerte, es una pintura de vigor magistral.

La descripción de la batalla de Sarandí — la batalla gaucha por excelencia, — es una de las mejores páginas de escritor americano, y sin duda la más verdadera y plástica de las descripciones de nuestras batallas. Todos los personajes que intervienen están trazados con línea sintética y segura, que les destaca en la originalidad de su carácter. Entre ellas, ofrecen singular relieve la figura del general Rivera y la de la india Jacinta, con su bizarría pintoresca.

En este romance late ya el germen de los futuros y cercanos bandos tradicionales. Entre Lavalleja y Oribe, por una parte, y Rivera por la otra, existe ya una sombra de recelos y de divergencias que se extiende a la gente de uno y de otros. Dentro de toda esa campaña patricia que se desenvuelve en torno de Sarandí, se debate sordamente la rivalidad política de "blancos" y "colorados", como han de nombrarse después. El duelo a lanza entre Cuaró y Luna, sobre el mismo campo de victoria de Sarandí, después de la batalla, es el primer encuentro, de valor simbólico, entre los bandos civiles que, hasta el presente, habrán de disputarse, en la paz y en la guerra, el predominio nacional.

*
* *

Acevedo Díaz, *blanco* tradicional, ha escrito "Grito de Gloria" con su concepto histórico de *blanco*. Por tal, Lavalleja y Oribe aparecen asistidos de toda virtud y de toda razón. Rivera, en tanto, se presenta como un gaucho deshonesto y trapalón, metido a pesar suyo en la aventura patriótica y en tratos de traición con los brasileños. La verdad histórica falla en este punto, sojuzgada por el concepto partidista.

La figura de Rivera está falseada. No era sin duda el caudillo un hombre de rudas austeridades como Artigas, ni tenía el estoicismo cívico de un Joaquín Suárez; era algo epicúreo, consentidor y manirrota, es verdad. Le gustaban las hembras, el juego y la farra. Pero no era el personaje falto de toda idealidad y de todo escrúpulo que se presenta en "Grito de Gloria". Poseía, a pesar de sus defectos, las virtudes patrióticas fundamentales que hicieron de él, en su tiempo y en su medio, la figura nacional más eminente después de Artigas.

Acevedo Díaz desconoce esa verdad. En cambio, presenta como modelo de andante caballero criollo, al general Oribe. No enrostremos al autor, sin embargo, esa falta de verdad histórica. El procede sinceramente, escribe lo que piensa, juzga con su criterio de *blanco*. No pidamos al escritor que se desprenda de su opinión política al tocar la historia, donde se encuentran las raíces tradicionales. El autor, como *blanco*, cree que Oribe es ese modelo de virtud patriótica y Rivera todo lo contrario. Por eso es blanco. Su partidismo y su concepto histórico son inseparables.

Tal defecto de "Grito de Gloria", si bien quita, en ese punto, verdad histórica a la obra, no resta nada a su valor literario. Descartemos el juicio político del escritor y quedemos con la obra estética. Esta, por su vigor, su originalidad y su relieve, será siempre un alto título a la posteridad de las letras americanas.

"SOLEDAD"

Más que novela, "Soledad" es un poema en prosa. Tal es, por la pureza de sus elementos, la línea sintética de su construcción y la emoción trágica de su relato. "Tradición del Pago" la llama el autor, y esto acentúa su carácter poemático. Pudo ser escrita en verso, y cada capítulo convertirse en un canto. La prosa robusta y armónica en que está escrita, no rebaja, sin embargo, el valor poético de su asunto y de su desarrollo.

"Soledad" condensa, como un fruto amargo, las esencias originales y el sabor salvaje de nuestras tierras. Su título expresa un doble significado. Soledad, se llama la heroína silvestre del poema, que se alza, en medio a la rudeza brutal que la circunda, como un ceibo florecido de rojo, solo, en un desierto de maleza. *Solita* la dicen familiarmente y, en verdad, está solita su alma entre los talas espinosos y las pajas bravas de ese desierto. Pues espinosos talas y espadañas cortantes son los seres que a su lado conviven: el padre, el prometido, los peones de la estancia, la Bruja del barranco, el Gaucho-trova. Y es éste, asimismo, el poema de la soledad de la tierra, del desierto primitivo de América, cuando el viento galopa las leguas sin encontrar un alma, y, perdido allá en agreste seno de montes y serranías, pastor de ganados cimarrones, entregado a la justicia de su mano, el hombre vuelve a la fiereza ancestral de sus instintos o se embrutece en hosca contemplación solitaria.

Toda la fiereza y toda la tristeza de la soledad salvaje de nuestras tierras, palpitan en este romance con una intensa poesía. Y la tristeza y la fiereza de esas almas primitivas, hijas de la soledad, viven en él, con una fuerza original y trágica que los destaca poderosamente entre la multitud de personajes que ha creado la literatura. Solita, — su padre, don Brígido Montiel, — su prometido, el hacendado brasileño Manduca, — Pablo Luna, el gaucho-trova, — y la Bruja del barranco, son tipos genéricos y casi simbólicos. Cada uno de ellos representa, en enérgica síntesis de rasgos, una

medalidad angelica y gomitra de la vida en nuestros campos. Ellos son, respecto a los tipos semejantes que después ha tratado la literatura, como los arquetipos esenciales, de cuya adaptación a diversas condiciones ambientes resultan personajes diversos, dentro del mismo género racial. Los tipos de "Soledad" son primievales. Pablo Luna, el payador-matrero, — Montiel, el estanciero de feudo y cachillo, — Soledad, la virgen silvestre, — y la Bruja, hechicera cimarrona, son los prototipos de una larga progenie literaria, que aún sigue reproduciéndose en nuestros días. Los personajes de "Soledad" son, pues, los primeros en su género aparecidos en la literatura. Y "Soledad" misma, la primer obra literaria en que cuaja — dentro de una línea estética pura — la vida original de nuestros campos.

*
* *

Pablo Luna, el Gaucho-trova como le llaman, es un payador solitario. Un azar vagabundo lo trae un día al pago de Montiel. ¿De dónde viene y cuál es su historia? Nadie lo sabe, a nadie lo dice. Es un callado y misterioso hijo del desierto. Vive solo, sin mujer ni amigos, en rancho oculto entre las sierras. Se alimenta del ganado que hay sobre los campos: tira el lazo a la res que primero encuentra, sin preguntar el dueño. No habla: canta. La guitarra, en sus manos, trina y solloza como un alma. Hombres y pájaros se detienen para escucharlo. En los coloquios de la yerra, o en las tardes del fogón campesino, el paisanaje comenta su vida y sus hechos. Una aureola de leyenda, a un tiempo atrae y separa de él a los otros.

Rudecinda, la bruja, llega un día, como el payador, a la cercana estancia de Manduca. Es vieja y su historia es lamentable. Sufrimiento y miseria han convertido en un pellejo seco y terroso. Conjura los males con yerbas y exorcismos. En las noches de luna llena, busca y pone al sereno los misteriosos remedios, entre frases incomprensibles signos de su ciencia mágica. Pero, Manduca es

también un amo brutal y caprichoso; y un día arroja a la vieja de sus dominios. Ella se refugia en una cueva de las barrancas, entre matorrales y alimañas. De hechicera benéfica que era, se transforma en maldiciente bruja. "Al percibirla andrajosa, desgreñada, con los ojos fuera de las órbitas, oprimiendo entre sus manos, contra el pecho, cosas misteriosas, los paisanos se alejaban mirando para atrás y diciendo, entre medrosos y burlones: ¡cruz diablo! Una tarde, don Manduca Pintos, que venía al galope en dirección a las casas, la vió alzarse fatídica del barranco, a modo de un espectro. Ella hizo un gesto de máscara y le arrojó por delante un gran puñado de yerbas extrañas. El caballo dió una espantada, y el jinete dijo, colérico: —¡Afora, mandinga! — La vieja lanzó una ronca carcajada y volvió a esconderse entre las breñas".

. . . . . .

"Algunos días después, al comenzar de una noche de luna, aquella pobre mujer, envuelta a medias en sus harapos, lodosa, derrengada, sueltas las greñas y desnuda la planta, más que andando arrastrándose, se había puesto a disputar, junto al barranco, la carne de una oveja destrozada, a una banda de perros cimarrones. Se atrevió a golpearlos con los puños, dando gritos espantosos. Entonces, los perros, enfurecidos en defensa de sus despojos, la mordieron, la arrastraron triturándola con sus colmillos, saltaron sobre ella en tumulto e hiciéronla jirones, precipitando, al fin, su cuerpo miserable al fondo del barranco".

El gaucho-trova encuentra el cuerpo de la bruja y le da sepultura entre los árboles. Reconoce en ella a su madre, que no ha visto desde muchacho. La isleta de guayabos donde yace el cadáver, velado por un ñacurutú insomne, es para él, desde entonces, un lugar de lúgubre recogimiento. En su ruda meditación, germina el odio hacia la crueldad de los hombres y del destino.

Soledad conoce un día al payador y siente por él una pasión sorda y bravía. Ella es el encanto del pago, morocha sensual y desdeñosa, que trae encelado al paisanaje. No es la doncella sentimental y débil; tiene algo de la dureza paterna y de la animalidad de las

pocrancas. Es un fruto agridulce, sazonado entre zarzas. Muchos soportan las brutalidades de Montiel, sólo por estar cerca de ella, rastrear su olor, sentir, al pasar, la caricia del aire que mueve. Por ella salen a relucir los puñales. "Acostumbrados a observar silenciosos en el rodeo cómo se disputaban los toros bravíos la junción sexual, la fuerza de la sangre y el instinto brutalmente sugestivo les predisponía a hacer con la daga lo que el poderoso macho con el cuerno".

El gaucho-trova se apasiona también de Soledad, con toda la oscura pujanza de su corazón selvático y de su virilidad solitaria. El primer encuentro entre los dos, es de un embeleso brutal, como idilio de pumas. "Los dos se estuvieron mirando un largo instante. De lejos venía la voz bronca de Montiel, que hablaba con el capataz sobre las faenas del día. Ningún otro ruido perturbaba el silencio, salvo el relincho aislado de los potros en el valle. Soledad, que había estado con el oído atento, alzó de pronto la mano y apartó del semblante de Pablo el bucle, murmurando: —¡Ojizaino!"

. . . . . .

"Soledad se incorporó súbitamente y, abriendo bien sus dos manos, cogió a Pablo del cuello y lo volteó de costado, así como hacen los cachorros en sus juguetes y revolcones. —Güeno — dijo Luna — con una lonja ansina, que me desueyen, ¡por la virgen bendita! — Y excitándose añadió: — Vámonos cuancaos. — No — repuso Soledad estremeciéndose. — Para juir hay tiempo".

. . . . . .

"Pablo se excitó más de improviso. Alargó el brazo, la tomó de un hombro y la arrojó con fuerza, de costado, sobre los pastos. Soledad no opuso resistencia, quedándose boca arriba, mansa, dócil, insinuante, a pesar de aquel manotón grosero. Una de las trenzas se le había cruzado por el lindo rostro como una banda negra. Luna la separó de allí con los labios y besó a la joven en la boca cinco o seis veces. Después, la ciñó con sus brazos la cintura, resollante; la atrajo hacia sí, impetuoso, y la tuvo estrechada largos momentos, hasta hacerla quejarse. La dejó entonces. Pero como ella no se le-

vantara, y le encariñase la barba con la palma de la mano. Pablo volvió a estrecharla con un ahinco extremo, oprimiéndole entre los dientes uno de sus hombros carnudos y redondos. —Me lastimás, bruto — dijo Soledad en voz bajita. El dejó de morder y rióse como una criatura".

El terrible dueño de Solita y de la comarca, sorprende a los amantes y, en su más sañudo rapto de cólera, descarga sobre la frente del Payador sus puños belludos y férreos. Contiene éste el impulso de su rabia, vuelve a la cintura la daga que se había resbalado en gesto instintivo, y se aleja al galope. A solas, en su potril del monte, cerca del cadáver de la Bruja, toda su alma abrasada en sombríos ardores, herida de fatales daños, se anuda en un propósito siniestro de venganza y de rapto. Por la noche, prende fuego a los campos de Montiel.

La descripción del incendio es una página de grandeza pictórica y de emoción trágica. Asistimos a uno de los espectáculos más extraordinarios. Todo el campo arde en una vasta extensión; y se elevan las llamas, el humo y los chisporroteos fantásticos, entre crepitaciones de troncos y bramidos de bestias, del pastizal del llano, de las malezas de las barrancas, del pajonal del estero. "Por pavorosas estelas de llamas pasaba el ganado huyendo". "La pezuña del enjambre removía y hacía trizas las ascuas despidiéndolas hacia atrás, entre torbellinos de cenizas ardientes". Rueda, atropellado y estrujado por la torada, el ganado menor, esparciendo fuerte olor de lana achicharrada. El maizal "chisporroteaba ensordecedor al abrirse en rosetas los granos de las espigas". El incendio parece una convulsión de la naturaleza. El hedor ahoga más que el humo. La tierra vomita todas sus alimañas enloquecidas que, buscando huir, se precipitan en el fuego. La peonada, en lucha con los elementos, arrastra por el pasto vacunos con el vientre abierto, a fin de que el reguero húmedo de su sangre detenga el avance de la llama. Pero el viento sopla con fuerza y lleva las chispas y el estrago cada vez más lejos. En esa lucha con el fuego, Montiel muere, mordido en el cuello toruno por una víbora que huye entre las brasas. Don Man-

duca, el prometido de Soledad, pretende salvarla en ancas de su caballo. Detenido por el fuego, debiendo pasar sobre un puente de cuerpos de animales muertos, el instinto egoísta le domina, y para aligerarse, arroja a Soledad sobre el montón de bestias, a un paso de la llama. Pero el gaucho-trova, vigilante, está allí; sabe que por allí hay que pasar. De un empellón derriba al brasileño sobre las llamas y alza en sus brazos a Solita. Y, con ella en grupas, se aleja al galope, hacia la noche diáfana y desierta.

*
* *

Tal es, en resumen, el asunto de este romance o poema, de salvaje belleza, que anima el soplo primitivo del desierto y refleja la barbarie ancestral de nuestro pastoreo. Los varios episodios que colaboran con la acción central, y que son, por sí mismos, páginas de alto relieve literario, complementan el cuadro y los tipos, expresando o sugiriendo el sentido íntimo de esa vida simple y extraordinaria a un tiempo. Hay en él mucho de extraordinario sí, pero nada de fantástico ni arbitrario. Es una "tradición del pago", recogida por el autor, y a la que su arte ha dado forma perenne. Y en las tradiciones populares está contenida la verdad más esencial y genuina de un pueblo.

Exceptuando el "Martín Fierro" de Hernández, el *Poema de la Pampa*, como le ha llamado muy propiamente un crítico europeo, ninguna otra nacionalidad americana posee una obra del carácter de "Soledad". Por la originalidad de sus elementos y por la simplicidad de su línea artística, puede ser considerada como el romance típico de nuestra barbarie.

CONCLUSION

El romance histórico de Acevedo Díaz llena, aunque incompletamente, el vacío que, en la literatura uruguaya, ha dejado la ausencia de la epopeya nacional. Los poetas de escaso aliento y de

torcido rumbo que, hasta hoy, intentaron abordar, en conjunto o en parte, esa obra epopéyica, mellaron en vano su aguijón contra la dura cantera. Son frustrados intentos, hechos de candoroso patriotismo y de retórica deleznable, todos los poemas épicos escritos hasta ahora en el país. No puede formarse con ellos un Romancero heroico de nuestra gesta nacional, destinados, como están, a perecer los que aún no han perecido. Son *polvo literario* y volverán al polvo. Sólo el recuerdo quedará de ellos, en los viejos archivos bibliográficos. La segura y cruel Posteridad no tiene infierno. Pero de las buenas intenciones literarias está empedrada la senda de su olvido.

El romance histórico de Acevedo Díaz realiza, pues, hasta cierto punto, esa obra fundamental de nuestra literatura. No la realiza por entero, ya que no es, propiamente, una epopeya. Le falta, para serlo, la línea pura del arte, la arquitectura del poema. En sus capítulos se mezclan verdaderos rasgos de epopeya con páginas críticas y digresiones de historiador. No quitan mérito a la obra esas partes didácticas, si las consideramos como novela histórica; el género admite la intervención de esos elementos no estéticos. Pero, si buscamos en la obra la línea epopéyica, esas intromisiones extrañas al arte quiebran la armonía y el equilibrio necesarios a su arquitectura. Si Acevedo Díaz hubiese dado a "Ismael" la línea pura de "Soledad", sería aquélla una epopeya en prosa. No es tal, sino una novela histórica, con ciertos elementos y contornos epopéyicos. Puede decirse que en "Ismael" — considerada como la mejor de las tres — el historiador pesa demasiado sobre el artista. Si quitamos a "Ismael" las digresiones histórico-críticas que llenan muchas de sus páginas, queda un romance heroico perfecto.

Menester es, no obstante, aceptar la obra, tal como nos la entregó el autor; y reconocer que, en ella, y a pesar de lo dicho, palpitan todos los motivos esenciales y viven los rasgos más característicos de nuestra gesta histórica. Los principales elementos estéticos que ofrece esa gesta están en la obra de Acevedo Díaz; de tal manera que, el poema, no podría hoy sino repetir sus escenas y

sus tipos. De los diversos cuadros y episodios que componen "Ismael" y "Grito de Gloria" puede formarse nuestro *Romancero*. Tal es el lugar fundamental y prominente en que, dentro de la literatura uruguaya, se halla colocado Acevedo Díaz.

*
* *

Mas, no es sólo dentro de la literatura uruguaya que Acevedo Díaz ocupa por su obra ese lugar fundamental y prominente. Revisando lo escrito en los otros países de América, no hallamos, en el género, obra de igual valor. La poesía épica y el romance histórico, en los otros países de común origen y parecida historia, no ha producido — como en el nuestro — obra que exprese la belleza propia y el carácter genuino de los tiempos heroicos de esta América. Ninguna literatura americana posee su *Ilíada*, su *Chanson de Roland*, su *Niebelungen*. Poetas y romancistas han carecido de potencia original, encallando su galeón en la oda enfática o en la imitación de la épica europea. El *Canto a Junín*, de Olmedo, es lo que más se aproxima a la realización del género. Pero la escuela quintanesca, fría e hinchada a la vez, en que se clasifica, quita, no obstante algunos méritos, originalidad y vitalidad a ese Canto.

En cuanto a la región del Plata, nada existe de positivo valor, fuera del romance de Acevedo. Los escritores argentinos del siglo XIX que intentaron el género, por las mismas causas que ya hemos comprobado anteriormente respecto a los uruguayos, no lograron realización. Modernamente, Leopoldo Lugones ha abordado el tema en "La Guerra Gaucha". Como toda obra de Lugones, esta es robusta de construcción y magnífica de estilo, obra de verdadero artista. Pero, no es la epopeya original de estas tierras la que campea en sus páginas sonoras. La montonera de Güemes, agitándose en las serranías y boscajes del Norte argentino, en lucha con los aguerridos ejércitos españoles del Perú — tema de "La Guerra Gaucha" — no ofrece en ella el carácter genuino de la montonera,

ni es el gaucho platense quien se revela en sus episodios. Lugones se ha inspirado en "La Leyenda del Aguila" de Georges D'Esparbes, epopeya napoleónica, en cuentos de diverso motivo, unificados dentro del drama histórico. Y la influencia del autor francés es evidente en el argentino. Sus gauchos montoneros se parecen a los granaderos imperiales, por sus perfiles, sus palabras, sus hazañas; y muchos pasajes de éste recuerdan a aquél. Como "*La Legende de l'Aigle*", "La Guerra Gaucha", escrita en prosa, se compone de cuentos, encerrando cada uno un episodio. Esta comprobación no debe interpretarse en modo alguno como una insinuación de plagio. El fuste intelectual de Lugones lo pone a salvo de toda sospecha en este sentido. Afirmamos solamente que la obra del autor argentino está cortada según el modelo del autor francés, y que la influencia dominante que éste ha ejercido sobre aquél ha descaracterizado a "La Guerra Gaucha", impidiendo que sea una epopeya original.

Así, pues, esa epopeya original de la época gaucha, no se encuentra más que en el romance histórico del escritor uruguayo. Allí, franca y genuina, libre de toda influencia descaracterizante, está la realidad estética de nuestro ciclo heroico.

Tal es el mérito fundamental de la obra de Acevedo Díaz.

*
* *

Para terminar este esbozo crítico, comprobemos que la prosa de "Ismael" y de "Soledad" es una de las más vigorosas, sobrias y plásticas que se hallan en Hispano-América. Su cualidad primera es el vigor, vigor de toro, a través del cual se ve al rotundo polemista y al brioso parlamentario que fué el autor en su vida pública. Sólo Montalvo y Lugones, a quien hemos citado líneas arriba, le igualan en la energía máscula del estilo. Prosa muscular, más que nerviosa, carece, tal vez, de los matices de la sensibilidad y de la gracia irónica: es toda fuerza y severidad, como la escultura de Miguel Angel. Tal cualidad la hace perfectamente apta para el género de sus obras.

Sobria y plástica, esa prosa modela la frase y el párrafo a grandes trazos enérgicos, no alisándolos y puliéndolos, sino dejando en ellos la huella de la mano que moldea. No es musical su prosa, sino escultórica; pero de escultor hercúleo. La materia primitiva y díscola a que da forma requiere esa mano pujante. Su pluma es semejante a la lanza de los campeadores; su estilo es un redomón brioso y elástico, que él domina con segura rienda. Esta fuerza anima y dinamiza su prosa escultórica, impidiendo la frialdad parnasiana que siempre es defecto de esa clase de estilo.

A veces, cuando el comentador histórico se sobrepone al artista plástico, la prosa civil del periodista sustituye al arte del prosador. Acevedo Díaz ha sido uno de los más recios y brillantes periodistas del Plata; y su estilo periodístico no es nunca vulgar. Pero hay diferencia de ajuste entre el estilo del romancista puro y el del apresurado editorialista cotidiano. La recia envergadura mental de este escritor impone respeto en todos los casos; por eso, aún en esas páginas periodísticas, hallamos a un periodista extraordinario, que no está muy lejos del prosador estético.

Tales son — sucintamente expuestas — las consideraciones que sugieren la obra y la personalidad de Acevedo Díaz. Personalidad prócer en las letras americanas y obra primogénita en nuestra literatura.

LA POESÍA GAUCHESCA

La poesía gauchesca auténtica, la de los payadores anónimos que, de fogón en pulpería, fueron cantando sus coplas y entablando sus contrapuntos, durante el largo tiempo comprendido desde fines del siglo XVIII a fines del XIX, nos es desconocida, puesto que no fué escrita. Improvisación siempre renovada, apenas retenida en parte por la memoria de payadores o de oyentes, esa poesía popular y campera se fué en el viento, y sólo su tradición oral ha llegado a nosotros. Las composiciones gauchescas que se conservan — por haber sido escritas — de la primera época, pertenecen a poetas urbanos, como Hidalgo y Ascasubi, quienes, por afición a lo campero o por el propósito de hacerse entender de la masa criolla, dieron en escribir imitando la manera de los payadores, no sin dar a la estrofa cierta corrección literaria, de que, sin duda, — y a cambio de su mayor expresión, — carecía la burda copla de los cantores analfabetos.

De esos testimonios escritos — y admitiendo que sean ellos trasunto de la manera popular, — se deduce que la auténtica poesía gauchesca tenía poco de lírica y nada de subjetiva: era puramente narrativa o epigramática, al modo de los romances y coplas españolas, cuya es su procedencia. Ni en los *cielitos* y *diálogos* de Hidalgo, ni en el largo relato descriptivo de Ascasubi, ni en otras composiciones de género gauchesco de aquel entonces, se encuentra la expresión de sentimientos íntimos, de pasiones, de estados subjetivos. Especie de crónicas en verso, sus motivos son siempre: la narración de hechos o el comentario político. Más que obra de emoción o de inspiración, es obra de ingenio, de filosofía campera y de humorismo. La producción maestra del género, el "Martín Fierro", es un poema narrativo, de un sabroso realismo, con mucho ingenio y filosofía, de intenso interés dramático en ciertos pasajes, pero sin

elemento lírico. Y "Martín Fierro" es, sin duda, el poema gauchesco que mejor reproduce o imita el tono y el corte de la payada auténtica. Lo propio cabría observar a propósito del "Fausto", aunque éste es ya — no obstante su gracia — más artificioso y convencional.

El sentimiento lírico no aparece en la poesía gauchesca sino modernamente, cuando ya los payadores han desaparecido. La *vidalita* y el *estilo* son formas relativamente modernas del cantar criollo. La primera es, seguramente, una importación del norte argentino, dada su semejanza con los yaravíes y catamarqueñas indo-hispanas, algo modificada al aclimatarse en el Plata. No han sido estas formas — las más comunes en la actualidad — cultivadas por los payadores genuinos y tradicionales, y no son tampoco del campo sino semipuebleras. Estilos y vidalitas — de música y letra sentimentales, — son las canciones predilectas de las muchachas de pueblo que pulsan la vihuela adornada, y de los paisanitos taitas y galantes de los alrededores. El gaucho puro nunca cantó vidalitas. Su música y su letra fueron graves, monótonas, una especie de recitado rítmico, tal como la antigua poesía griega, entonada al compás de la lira. Así es el "Martín Fierro": así son los *cielitos* de Hidalgo.

Asimismo se sabe que la estrofa payadoresca clásica era siempre de cuatro o seis versos — tal como la presenta Hernández — y que, en el canto, se repetían siempre, a los acordes de la guitarra, algunos versos. La décima criolla, hoy tan popularizada, es una forma pueblera, de cultivo relativamente moderno. Verdad es que Azcasubi presenta una parte de su "Santos Vega" escrito en décimas; pero es también verdad que Azcasubi puso mucha fantasía y ocurrencia propia en su poema. El comienzo nada tiene de los payadores; es, descartando el lenguaje, una forma poética cultísima y hasta refinada. No quiso Azcasubi, es evidente, trasuntar la manera de los payadores, sino hacer poesía propia, tomando el lenguaje y las imágenes camperas.

* * *

La poesía gauchesca que conocemos no es, pues, obra auténtica de payadores, sino de escritores *aficionados* a lo gauchesco. Así son los mejores productos del género, los clásicos "Santos Vega" y el "Fausto". Así es el propio "Martín Fierro". Esta poesía es tanto más verídica y substanciosa, cuanto mayor es la compenetración del escritor con la vida y alma del gaucho. Por eso "Martín Fierro", trasunto fidelísimo del alma y de la vida del gaucho, es la obra maestra del género y la única que puede considerarse genuinamente gaucha. "Santos Vega" y "Fausto" son composiciones literarias de carácter gauchesco, pero sin la genuinidad del poema de Hernández, porque se ve en ellas al literato que escribe *a la manera gaucha*, pero tomando del gaucho sólo el lenguaje, las costumbres, esto es: lo externo y pintoresco de su tipo. Casi lo propio cabría decir de Hidalgo, aunque las composiciones que de éste se conocen tienen carácter casi exclusivamente patriótico y político.

La poesía gauchesca posterior a los *clásicos* es meramente obra de aficionados. Mozos de ciudad, periodistas, doctores a veces, calzan la espuela, se tocan el chambergo, echan al hombro el ponchito de vicuña, montan un pingo coscojero, templan la guitarra encintada de celeste y se dan a hacer el gaucho. Son gauchos domingueros. La décima, retórica y hasta culterana, es la estrofa en que componen sus poemas, siempre en torno de los mismos motivos.

Imaginándose gauchos, — gauchos tradicionales, anacrónicos, — sus versadas expresan la ficción sentimental del pasado criollo, mezclando en las décimas el lenguaje gauchesco a la retórica urbana. Esta literatura de ficción y de deporte, no ha producido — como es lógico — ninguna composición sustanciosa y de positivo mérito, digna de ponerse al lado de las antiguas.

¿Es posible sentir y cantar como gaucho no siendo gaucho, no viviendo su vida, no experimentando en carne y alma propias las condiciones de su existencia? ¿Puede ser verdadera y honda la poesía

gauchesca de quienes son personas urbanísimas y confortables durante la semana, y gauchos de afición el día domingo? El poeta gaucho verdadero, profundo, perdurable, que expresara el alma de la raza vencida o diera al vuelo las nuevas esperanzas de sus hijos, habría de ser un gaucho auténtico, que, por singular destino, tuviere el don de la genialidad poética. Ese poeta no ha existido. Hernández, por ser el que más se aproxima a la realización de esas condiciones, es también el que ha logrado mejor realización en su obra.

En cierto público semi-rural, esa producción ha hallado, no obstante, eco simpático. El paisano, el actual hombre de campo y de tierra adentro, el que más conserva aún del gaucho antiguo, no gusta de esa literatura pseudo-gauchesca o sea gauchi-retórica. Es el pueblero del interior, el medio-paisano de los contornos, el híbrido de cultura urbana y resabio gauchesco, quien aprende y canta en la guitarra las décimas criollas de los modernos cultores del género. Lógico es que así sea, por cuanto el paisano-pueblero es un producto social confuso y de transición, que carece ya de la encarnadura primitiva y soberbia del gaucho de antes, y no posee todavía la médula psicológica de nuestra cultura. A medida que la civilización domine en el país, el gusto por el género gauchi-retórico irá desapareciendo. Entonces se leerá a los primitivos, representantes de un género poético que se extinguió con el elemento que le daba vida.

* * *

El *sentimiento* gauchesco — es decir, lo *lírico* — se nos trasmite de un modo más auténtico por la música que por la letra de los cantos. Estilos, tristes, milongas, vidalitas, expresan en su música toda la tristeza íntima que los poetas no han sabido poner en los versos. Es tan frecuente como chocante el escuchar un *estilo* criollo bellísimo, al que se ha aplicado una letra cursi, cuando no francamente horrorosa. Es que la música es producto original, *folklórico*, en tanto que la letra es invención de los aficionados.

Consecuencia de esto es el siguiente fenómeno: el tipo y la vida

del gaucho platense se hallan mejor expresados en la obra de los escritores que, como Acevedo Díaz, Florencio Sánchez o Javier de Viana, no han *hecho el gaucho,* sino que han escrito como hombres ciudadanos, pintando o estudiando la realidad que tenían delante. La ficción y la retórica de la poesía gauchesca — considerada en conjunto — le quitan todo interés de realidad y todo valor artístico. El gaucho de las décimas es, como el del viejo circo — y el del carnaval... — un ente falso. "Gurí", de Viana, don Zoilo de "Barranca Abajo", esos son los paisanos verdaderos de nuestro campo y de nuestro tiempo. Y, si buscamos al gaucho histórico, "Ismael".

* * *

¿Qué sentido y valor tiene el género gauchesco cultivado en la actualidad?

Entiéndese por poesía gauchesca aquella que expresa la vida del gaucho en su lenguaje propio. Siendo este lenguaje una derivación del castellano popular hablado en el siglo XVI, — el que importaron los conquistadores, — mezclado con voces indígenas y portuguesas, el todo conjugado en una sintaxis bárbara, la poesía gauchesca o criolla resulta de carácter dialectal. Este carácter circunscribe su comprensión a la comarca platense; tanto más cuanto que ese lenguaje es todo figurado, — está compuesto de un entrelazamiento de imágenes, referentes a las costumbres rurales, — lenguaje indirecto — por modo que es sólo inteligible para los criollos.

A más de esta estrecha limitación, determinada por el lenguaje y la manera — limitación que se va estrechando tanto más cuanto que la civilización europea de las ciudades adquiere decisiva influencia sobre la campaña pastoril y el país se torna más cosmopolita, desapareciendo el primitivo tipo y las costumbres primitivas — existe una razón de orden ético, en contra de la consistencia de la poesía gauchesca, sacada fuera de su lugar histórico.

La evolución social de nuestros países se opera, por ley sociológica, en el sentido industrial y civil, opuesto a los sentimientos y

tendencias específicas del gaucho. El gaucho representa la sociedad bárbara y patriarcal de nuestros primeros días, la sociedad pastoril, ecuestre y caudillesca, de origen colonial y pasta autóctona. Los sentimientos y tendencias gauchescos son los factores ancestrales *a-culturos* con que lucha el espíritu de la civilización al transformarse el país primitivo en una sociedad orgánica, intelectual y múltiple.

La actual poesía gauchesca expresa, ya en su lamentación, ya en su burla, esos sentimientos y esas tendencias de regresión. Su influencia, así en los paisanos como en los urbanos — los segundos en muy pequeña medida — sería, por tanto, antisocial y regresiva, contraria a las necesidades y a las idealidades de la civilización. Ella tendería a despertar o cultivar en los individuos esos sentimientos barbarizantes, el culto a lo gauchesco tradicional, la aversión al gringo y a su industria. Es, pues, anacrónica.

Considerado en su escenario histórico, bizarro producto de su medio y factor heroico de la gesta patria, el gaucho merece toda nuestra simpatía nacional y nuestra admiración estética. Fué para el arte, en su rudeza bárbara, un bello ejemplar varonil, y cumplió ante la historia, por modo instintivo y fatal, una función necesaria. Pero, sacado de su tiempo y de su ambiente, traído a la actualidad para perpetuar sus maneras y cultivar sus resabios, resulta un personaje lamentable y un factor de involución social.

Las necesidades bio-históricas suscitan en los hombres sentimientos concordantes con sus fines. Por eso, existe hoy en las ciudades ríoplatenses, y en las comarcas rurales donde afinca el inmigrante, marcada aversión civil y estética hacia el gaucho. La misma que el gaucho rezagado siente por la ciudad y por el gringo.

De ahí que la poesía gauchesca, — expresión de esas tendencias, — encuentre menos ambiente así que el tiempo pasa y el país se puebla y progresa, no sólo porque es menos comprendida, sino también porque contiene aquellas tendencias adversas al desarrollo social.

Históricamente considerada tiene, por cierto, un gran interés lite-

rario; pero, este interés se encuentra sólo en las producciones *clásicas* — por así decirlo — del género: el "Martín Fierro", el "Santos Vega", los cielitos de Hidalgo, etc. La producción moderna carece de ese interés, siendo mero *diletantismo.*

* * *

El gaucho ha llenado con su vida y con su influencia, casi un siglo de historia nacional. Es el tipo americano genuino, el producto del medio, el dueño del desierto, uno de los factores políticos y sociales más poderosos en la formación y la evolución de nuestros países. El ha sido la masa de nuestra población, a la cual, en complicidad con el medio geográfico y económico, ha dado mucho de su carácter.

La historia de nuestra formación es su historia; y la historia de nuestra evolución, es la lucha del gringo con el gaucho, de la Ley con el Instinto. Los partidos tradicionales del Uruguay, el caudillismo y las revoluciones, son fenómenos genuinamente gauchos. La civilización europea de las ciudades, tanto más fuerte y expansiva cuanto más avanzamos hacia el presente, ha dominado al fin al gaucho, en sus hábitos cimarrones, en sus sentimientos selváticos, en sus alzamientos montoneros y en su caudillismo feudal.

La vida urbana, empero, — de europeísmo trasplantado y semiadaptado — es vulgar e incolora frente a la campaña gaucha, de autóctona originalidad y bizarro colorido. El gaucho y su historia es el elemento más original e intenso que la vida de estos países ha ofrecido, hasta hoy, a la literatura y al arte. Los elementos gauchescos — es decir, regionales, que se han mezclado a la vida de las ciudades platenses, es lo que les ha dado algo de su colorido. (1) Y las obras mejores de la literatura nacional, tienen al gaucho — y a su historia — por motivo.

---

(1) *Consúltese "Proceso Histórico del Uruguay", Capítulos IV y siguientes.*

Pero, según ya lo hemos dicho, no es precisamente en la poesía gauchesca donde hay que ir a buscarlo; salvo el "Martín Fierro", — y, en parte, alguna otra de menos sustancia — no es en el género gauchesco donde la raza gaucha vive en su fiereza púgil y en su ancestral pesadumbre. Es en la obra de Sarmiento, de Acevedo Díaz, de Florencio Sánchez, de Javier de Viana, (1) en la obra de los escritores ciudadanos, que vieron con ojos de artista y estudiaron con criterio intelectual, que se encuentra reflejada en su mal y en su bien, en sus bellezas y en sus fealdades, en su grandeza caudillesca y en su decadencia civil, esa raza criolla que cumplió su ciclo histórico, y al transformarse ha desaparecido, dejándonos en las manos, rota y muda, la vihuela en que puso su alma.

*
* *

Por las causas expuestas — esto es, la falta de autenticidad de la poesía gauchesca, obra, en su mayor parte, de simples aficionados a lo campero, que, no lo esencial, sino lo superficial y pintoresco tomaron para sus décimas — este género poético no ha producido, en el Uruguay, casi nada digno de perduración.

Uruguayo fué — según se ha comprobado — el primer versificador gauchesco aparecido en el Plata: Bartolomé Hidalgo. Sus *cielitos* y *diálogos* no tienen valor poético alguno; su interés es puramente histórico-documental, ya que todos ellos tratan motivos patrióticos. Hombre bastante culto dentro de su época y su ambiente, — como lo demuestran las reminiscencias clásicas de sus composiciones académicas — escribió en gauchesco, siempre en tono festivo, usando algunos refranes y burlas camperas, por lo cual sólo la parte

(1) *A estos escritores ya conocidos, debemos agregar el nombre del joven Zavala Muniz, autor de la interesantísima obra "Crónica de Muniz", cuya publicación reciente, hallándose en prensa estas páginas, nos impide incluir comentario. — N. del A.*

pintoresca del gauchismo aparece en sus versos, y eso, de modo bastante flojo, sin el colorido y saber que Hernández puso en los suyos, y aún sin la gracia que se encuentra en el "Fausto".

De entonces a acá, muchos cultores ha tenido el género, y muchas décimas criollas se han escrito: ninguna ha ido al fondo de su asunto, ninguna expresa el alma del paisano, ninguna logra intensidad lírica: todas son igualmente superficiales en su contenido, igualmente retóricas en su forma. Desde la burda versada de los guitarreros suburbanos, más *compadritos* que gauchos, hasta la correcta décima gauchi-parlista de los escritores cultos, una misma insustancialidad flota, divaga y se pierde, sin raigambre en la verdad y sin encanto estético.

La revista "El Fogón", congregó durante muchos años, en ágape recreativo-sentimental, a los más caracterizados cultivadores del género, entre las personas cultas y urbanas: abogados, médicos, magistrados, burócratas, hombres de negocios. Usando un pseudónimo criollo *de mi flor,* los colaboradores de la revista versificaban su inocente afición al mate, al asado, al palenque, a los parejeros, al pericón, a la golilla, al ranchito y demás elementos tradicionales de nuestra campaña. Fingiéndose criollos viejos, sostuvieron contrapuntos ingeniosos, de suelta versificación y ameno humorismo. Todo ello, como es natural, sin trascendencia alguna para las letras nacionales. No estaba allí la poesía del gaucho — puesto que no estaba el gaucho, — y esas payadas domingueras no han pasado del modesto rol de un juego de ingenio.

De entre el cenáculo gauchizante, Alcides De-María, Elías Regules y José M. Trelles (el Viejo Pancho), han logrado relativa popularidad y prestigio en cierto medio. De los dos primeros sólo cabría decir que, no obstante la soltura de su versificación, ciertos rasgos de ingenio y algunas imágenes felices esparcidas en las décimas, su producción adolece en conjunto de los defectos fundamentales que hemos comprobado respecto a casi todos los cultivadores del verso gauchesco; razón por la cual sus producciones no pueden ser consideradas en el plano de la literatura.

El llamado "Viejo Pancho" es, quizás, el único que ha conseguido — en medio de la común hojarasca — realizar algunas composiciones que, siendo algo más que mero deporte gauchesco, entran ya en el campo de la verdadera poesía.

* * *

En "Paja Brava" hay dos autores: el que se confunde con los demás aficionados al género, haciendo las mismas décimas gauchiparlistas, y el que se destaca de los otros, por sentir hondamente al paisano de verdad — al de nuestros días, — y expresarse con sencillez verdadera, exenta de todo caracoleo en el pingo dominguero de la retórica. La mayor parte del libro corresponde al primero. Cinco o seis composiciones al segundo. Pero, estas composiciones bastan para salvarlo.

José A. Trelles, español de origen, avecindado en los pagos de Canelones — la región más agrícola y, por tanto, menos gaucha de la República, — ha acriollado bien su carácter y aún su tipo. Nadie, al verle y oirle, diría que no es un criollo auténtico. Y, a tal punto se ha operado el fenómeno de su adaptación que, compenetrado de la vida de nuestro paisano, ha llegado a sentir como él, y a expresar como él expresaría, sus propios sentimientos. A punto tal, pues, que ha logrado hacer los mejores versos criollos en nuestra época.

Descartando aquella parte de su producción que, según razones antedichas, carece, como la mayoría de la producción similar, de valor poético, y ateniéndonos, en la ocasión, a aquella otra parte en que se halla contenido ese valor — las composiciones del "Viejo Pancho" se apartan por completo de las formas y maneras, así de la poesía gauchesca clásica como de la actual y corriente. Que se aparte de ésta es mérito que no requiere explicación, y basta por sí para sospechar en el autor cierta personalidad; mas, en cuanto a su despego y ruptura de las maneras clásicas, esto es, las primitivas y más

genuinas de Hidalgo, Azcasubi y Hernández, observamos que ello es efecto de los propios cambios operados en el ambiente que le inspira. Todos los demás versificadores gauchescos se parecen y se confunden: el Viejo Trelles se distingue; es personal. No emplea los metros y estrofas tradicionales — sin mencionar aquí la décima: — las expresiones, y aún el mismo lenguaje, no son los usados hasta ahora por los cultores del gauchismo poético. Pudiera decirse que el autor de "La Güeya" se sale de la llamada poesía gauchesca al salir de las normas tradicionales del género. Véase esta composición:

Pulpero, eche caña.
Caña de la güena.
Yene hasta los topes ese vaso grande.
No ande con miserias.

Tengo como un juego
la boca de seca.
Y en el tragadero siento como un ñudo
Que me áhuga y me aprieta.

Déme esa guitarra...
¡Quién sabe sus cuerdas,
No me dicen algo que me dé coraje
Pa echar esto ajuera...

Hoy de madrugada
Yegué a mis taperas
Y oservé en el pasto mojao po'el sereno
Yo no sé qué güeyas...

Tal vez de algún perro;
Pero ¡de ande yerba!
Si al lao de mi rancho no tengo chiquero
Ni en mi casa hay perra...

Dentré, y a mi china
La encontré dispierta...
Pulpero, eche caña, que tengo la boca
Lo mesmo que yesca...

Yo tengo, pulpero,
Pa que usté lo sepa,
La moza más linda que han visto los ojos
En tuita la tierra.

Con eya y mi rancho
Ni al cielo envidéo...
Pero eche otro vaso pa ver si me olvido,
Que he visto unas güeyas...

Nótase en ese poemita la presencia del paisano real, del que el autor conoce, y del lenguaje actualmente hablado por el hombre del campo, algo distinto, necesariamente, al de la época histórica. "La Güeya" es intensamente expresiva, en la simplicidad sintética de sus trazos.

Otro aspecto, aún más apartado de la manera clásica, casi dentro de los modos más cultos de la poesía, por su forma estrófica y su línea de arte, presenta la composición titulada "Cáidas", en que se describe la transformación del ambiente rural, la desaparición de la vieja raza gaucha y el avance del gringo laborioso y pacífico. Dice así:

Dóranse los trigales a un sol que quema,
Y agitando sus alas las segadoras
Largan en los rastrojos atáos de paja,
Que han de mascar más tarde las trilladoras.

Con el gacho e viruta sobre los ojos,
Montáos en mancarrones que, por sotretas,
Ni sombra son de aqueyos que beyaqueaban
Al sentir las yoronas en las paletas,

Van cruzando las chacras jediendo a gofio,
Cortao el pelo al rape y en zapatiyas.
Los nietos de los gauchos de vincha y lazo,
— Juertes como los "talas" y "coroniyas". —

Que cuando estas quebradas no habían sentido
Más aráo que la trompa de los peludos,
Se golpeaban la boca putiando alcaldes,
Jinetes en baguales de los más crudos!...

A la puerta e los ranchos, cuando eyos pasan,
Salen las paisanitas de la tierruca,
Que se enseban la cara pa echarse polvos
Y se añudan el pelo sobre la nuca.

Y "balan" "vidalitas" en la acordeona,
Y relinchan al ráirse, como potrancas;
Y al andar, van diciendo de razas finas
Po el tamaño e los senos y de las ancas.

Y son también, las nietas de aquellas chinas
De ojos como no hubo otros, lindas y esbeltas
Que al morir de las tardes, todas de blanco,
Y adornadas con flores las trenzas sueltas,

Iban dende los ranchos hasta el palenque
A esperar a los crioyos de entrañas duras,
Que eran pa las chirunzas de sus amores
Suaves como la grasa de las "achuras".

Un hondo y delicado sentimiento amoroso, una congoja muy viril y entrañable, un motivo muy real y novedoso, una manera muy rústica y bella, contiene el poemita "Cuando pasés cerca mío", que, como los anteriores, asume un modo personal, dentro de lo gauchesco. Dice:

Cuando pasés cerca mío
Cerrá los ojos, chiruza,
Porque siempre que me miras
Hasta el alma se me ñubla...

Tus pupilas se parecen
A aqueyas pupilas brujas,
Pa las que jueron mis sueños
Ardedoras charamuscas.

Tamién aqueyas miraban
Como miran hoy las tuyas,
Y de lo negro e su sombra
Vinieron mis desventuras.

Tamién aqueyas, al sesgo
Se clavaban como chuzas
En lo más hondo del alma
Pa no salir ya más nunca.

Dentro de la mía las yevo,
Y áun en mi noche me alumbran,
Y áun las pastoréan mis ánsias,
Y áun las yaman mis ternuras...

¡Pupilas que me enloquecen!
¡Mis lindas pupilas brujas!
¡Cuando pasés cerca mío
Cerrá los ojos, chiruza!

Es evidente, en estas y otras de las buenas composiciones del "Viejo Pancho", la influencia ejercida por los "Aires Murcianos" de Vicente Medina. De ahí, tal vez, le ha venido esa manera innovadora dentro del criollismo. Existe un gran parecido entre la poesía regional de los "Aires Murcianos" y ésta del poeta gauchesco, sin que ello importe insinuar copia ni reminiscencia. No son los motivos, ni las figuras, ni las expresiones lo que Trelles ha tomado de Medina; esto es propio de Trelles: es el *aire*, algo de la manera de Vicente Medina — que ha soplado sobre la paja brava de nuestro criollo adoptivo, introduciendo un elemento estético innovador en la gastada y chirle décima gauchesca. Puede compararse esta influencia — salvando las diferencias — a aquella que la lírica francesa ejerció sobre la hispano-americana por obra de los modernistas. Nadie niega personalidad a Darío o a Herrera Reissig. Y, sin embargo, en ambos es evidente la influencia (y aún las reminiscencias) del modernismo francés. Del mismo modo, nótase en el "Viejo Pancho" la influencia del poeta murciano, sin que por ello pierda su valor propio.

Lo cierto es que el Viejo Trelles ha producido las mejores composiciones dentro del género gauchesco en nuestro país. Y, fuera de la limitación del género, esas composiciones son, asimismo, de lo bueno con que cuenta la lírica entre nosotros. Los poemitas que hemos transcripto no podrían dejar de figurar en una Antología rigurosamente selecta de la poesía uruguaya.

* * *

La manera semi-gauchesca del "Viejo Pancho", — en la parte apreciable de su producción — puede ser un ejemplo de transición entre la poesía gauchesca tradicional y una forma de poesía culta que tenga por motivo la naturaleza y la vida de nuestros campos.

Lo que llamamos poesía gauchesca, no puede responder en la actualidad — y tanto menos responderá cuanto más avancen el tiempo y la evolución — a las necesidades de una verdadera y alta ma-

nifestación poética. La restricción impuesta por el lenguaje dialectal, y la falsa posición psicológica de los cultivadores del género, condiciones que ya hemos examinado en anteriores párrafos, — convergen a un mismo resultado negativo, reduciendo la poesía gauchesca a la categoría de un simple pasatiempo ingenioso, al margen de las grandes corrientes universales de la poesía.

Demos por cerrado el ciclo de la poesía gauchesca, que, de las coplas anónimas de los primitivos payadores hasta las décimas retóricas de los aficionados de estos tiempos, describe un arco que alcanza su culminación en el "Martín Fierro", y decae luego hasta volver a la tierra de donde salió. La falta de verdaderos poetas en ese género, prueba su esterilidad. La poesía gaucha no está — salvo Hernández — en la poesía gauchesca, ni como descripción de la naturaleza, ni como epopeya histórica, ni como latido sentimental. Cuando "Martín Fierro" da término a su canto, rompe contra el suelo el instrumento.

"Ruempo, dijo, la guitarra,
Pa no volverme a tentar,
Ninguno la ha de tocar.
Por siguro tenganló,
Pues naides ha de cantar
Cuando este gaucho cantó".

Cumplamos la voluntad del gran cantor de la odisea gauchesca. Que nadie vuelva a tocar la guitarra de Martín Fierro, ya que nadie lo podría hacer como él. Quede ahí el poema de Hernández, ombú solitario e inmarcesible, como un monumento único en la historia de las letras rioplatenses.

Pero, la naturaleza y la vida de nuestra campaña, dan de sí un riquísimo venero de motivos a la poesía. El gaucho histórico — en su gesta bravía, — y el paisano actual — en su triste existencia de paria, — son figuras de alto relieve artístico y de hondo interés humano para nosotros, los hombres de nuestros días. Los aspectos

de belleza eglógica o de dolor oscuro que presenta su vida, pueden y deben inspirar el numen de los poetas. Hay mucha poesía latente en la historia y en la realidad de nuestros campos, que aún no se ha escrito.

Y ha de ser escrita. Pero no en la rudimentaria manera gauchesca, sino en las normas superiores del arte. Ha de verse con visión de artistas sinceros — sin ficción gauchesca, — con sentimientos propios de la civilización en cuyo seno nos hemos formado, con criterio de intelectuales que nos hemos nutrido en la cultura universal de los siglos. Ha de verterse el jugo silvestre de nuestros campos en los odres del arte severo y eximio; ha de expresarse esa poesía en el lenguaje castellano común a todos los cuerpos de entronque hispánico de ambos mundos, que es la lengua de nuestra cultura y de nuestra literatura; ha de moldearse la materia nueva y rica de nuestra originalidad americana, según formas estéticas que, en vez de localizarnos, nos universalicen.

Muy poco, casi nada — y aún esto, harto deficiente — ha realizado la poesía uruguaya en este sentido. La novela y el teatro han vivido, en cambio, de esas realizaciones. En el romance de Acevedo Díaz, en el cuento de Javier de Viana, en el drama de Florencio Sánchez, circula la amarga savia de nuestros campos cuajando en frutos de nutritiva sustancia. Sea la bizarría de los tiempos heroicos o la dolorosa realidad del presente, sea la bárbara emoción de las faenas en la primitiva estancia, o la tranquila y generosa labor en el agro doméstico, es en las obras de los prosistas donde ha asumido forma de arte la materia original de la tierra. Los campos uruguayos permanecen aún vírgenes y desiertos para la lírica. Tierra de conquista y de fundación, tierra de promisión y devenir, nuestra tierra no ha sentido aún la planta del poeta que la descubra y la consagre en la idealidad del canto perenne.

* * *

El lenguaje gauchesco, según ya lo hemos visto, no puede servir a la expresión de nuestros sentimientos y menos de nuestras ideas.

Lenguaje propio, en su bárbaro colorido y en su léxico reluciditísimo, del alma ruda y de la vida primitiva del gaucho, puede expresar los sentimientos muy simples y los conceptos muy rudimentarios del gaucho mismo. Ha de ser, pues, desechado por la poesía. Hay, sin embargo, en ese lenguaje, una parte que puede y debe ser utilizada por el castellano culto de nuestra literatura. Los términos, sean de origen indígena, de arcaica prosapia hispánica, o de inventiva gaucha, que designen o califiquen ciertos objetos o caractericen ciertas acciones, deben ser incorporados al lenguaje literario rioplatense. Ningún inconveniente hay en ello y, sí, mucha conveniencia. El vocablo criollo, para todo aquello que atañe a elementos propios del país, —fauna, flora, lugares, objetos, costumbres, rasgos,— es insustituíble. Caracteriza esos elementos de modo preciso, siendo tan inherente que se requeriría una larga perífrasis para expresar lo mismo, si se hubiera de omitirlo. Siempre que exista en castellano el término equivalente, es preferible usar el castellano; pero en caso que no exista tal identidad, debe usarse decididamente el criollo. Y aún mediando tal identidad, el término platense será mejor si tiene más *carácter*. Este uso ha de ser — no obstante — prudencial, para que el lenguaje no resulte plagado de criollismos que dificulten su comprensión fuera del Plata.

No existe — en contra de esta incorporación de vocablos rioplatenses al castellano — ninguna razón válida de orden lexicológico. Alguien, muy encerrado en el casticismo, pudiera rechazar esa intromisión del vocablo americano, juzgándole barbarismo, que atenta a la pureza del idioma. No hay tal.

Una lengua viva, — como toda cosa viva, — crece, evoluciona y cambia. De continuo los idiomas asimilan y eliminan nuevas palabras. Nuevas ideas, nuevas sensibilidades, nuevas costumbres, traen al idioma vocablos nuevos. El lenguaje es un reflejo de la conciencia y de la vida. Para conservarlo íntegro y puro, fuera preciso conservar siempre en el mismo estado las cosas y las conciencias. El castellano del siglo XVI es muy otro que el del siglo XX. Vocablos de otras lenguas se incorporan todos los días, pasando del uso po-

pular a la ortodoxia de la Academia. Una tercera parte del lenguaje culto corriente en la actualidad, procede del francés, del inglés, del italiano; sin contar los innúmeros vocablos que, en tiempos de formación, dió el árabe al castellano y son parte constitutiva de él.

¿Qué extraño, pues, que nosotros los americanos, incorporemos al romance castellano común, las expresiones que caracterizan las cosas propias de estas tierras? La misma Real Academia Española — que a nosotros no nos debe importar mucho — ha incorporado oficialmente a su diccionario varios "americanismos", algunos ya de uso entre escritores hispánicos como Unamuno. Irá incorporando otros, a medida que el valimento de nuestra literatura les otorgue credencial en el exterior. Y así el castellano se enriquecerá de expresiones y matices por obra nuestra. Con el vocablo americano es el carácter americano lo que se infunde al idioma. Nosotros tenemos cada día más derechos sobre esa lengua que es la nuestra, y que será la lengua del Porvenir en esta América en desarrollo... Seguramente, en un futuro próximo, la Metrópoli intelectual de Hispano-América no estará en la calcinada llanura de Castilla, sino en las riberas de un río como mar...

CARLOS ROXLO

El señor Carlos Roxlo, autor de varios volúmenes de poesías, goza, no obstante la inferioridad de su producción, de un regular prestigio y, hasta llega a pasar, entre cierto público poco avisado, por una eminencia de la lírica americana. Este autor ha reunido hace poco toda su producción de cuarenta años, seleccionándola rigurosamente, en dos volúmenes: "Luces y Sombras" y "Cantos de la tierra". El primero se compone de poemas íntimos y sentimentales; el segundo de poemas patrióticos y descriptivos. Tomando, pues, como base, esta edición definitiva, consideraremos la labor literaria del señor Roxlo.

El señor Roxlo corresponde a esa época de decadencia del romanticismo español, que ha dado algunos de los peores versificadores de nuestra lengua. Un sentimentalismo ramplón contenido en ripios triviales: tal podría definirse su poesía. El sentimiento romántico, tan delicado y poderoso en Byron, Lamartine, Musset, Heine, Leopardi, se ha vuelto, en manos de estos rimadores sin estro, una cursilería de novelón. La dulzura de Lamartine se ha trocado en tontería llorona, la rebeldía satánica de Byron en desesperaciones grotescas de actor barato, el pesimismo sensual de Musset en un metaforismo pasional hiperbólico y enteramente absurdo. El romanticismo ha pasado de la tragedia al sainete, de la efigie a la caricatura. Los héroes llevan espada de latón y lloran lágrimas de plañidera.

El verso romántico, el de la lírica fluidez de "Las Noches" y de "Los Cantares", el flamígero de "Manfredo", el de la *rime riche* de las "Hojas de Otoño", se ha convertido en una cascotería ripiosa, al llegar a la pluma de esos versificadores, mojada en patchulí.

De este género de literatura, el señor Roxlo ofrece abundantes ejemplos. La trivialidad del concepto, la ramplonería de la imagen, el sentimentalismo cursi, el patriotismo pueril, el ripio permanente,

constituyen casi todo "Luces y Sombras". Muchas de sus composiciones podrían citarse como modelo de mal gusto y de versificación ripiosas. Ahí van algunas muestras, tomadas al azar:

"Aunque como antes sueño contigo,
Hace ya mucho que no te digo
Que te idolatro con frenesí.
Mi princesita de trenzas de oro,
No olvides nunca que yo te adoro
Como a las flores el colibrí".

. . . . . .

"Una de las reclusas del convento
por los hechizos que en su rostro encierra,
es un sol que bajó del firmamento
para alumbrar de amores a la tierra".

. . . . . .

"Las hijas de Fray Bentos robaron su hermosura
al sol que en las banderas de mi país fulgura,
al sol enamorado de sus pequeños pies,
al sol que a los ceibales les da su vestidura,
al sol de nuestro Artigas y nuestros Treinta y Tres".

. . . . . .

¿Puede pedirse una ramplonería más antipoética?

Esa mezcla de los Treinta y Tres con la hermosura de las hijas de Fray Bentos, es de un patrioterismo pueril; ese colibrí, que aparece para aconsonantar con frenesí, es una cursilería del peor gusto; esa comparación de un rostro femenino con un sol que bajó del firmamento, es tan tonta que ya ni los guitarreros de almacén la emplean; y todo lo demás es puro ripio corrido. ¡Qué chatura en las expresiones, qué imágenes tan grotescas, qué versificación tan chirle! Poesía de horteras. Literatura de mucamas.

Pero, el autor de "Luces y Sombras" no es sólo trivial y ripioso: llega, también, muchas veces, a ser "macaneador", según la insustituíble expresión popular. Y esto ocurre precisamente cuando el autor siente raptos de inspiración, que lo arrebatan al caos de la metáfora envuelto en la bandera de los Treinta y Tres... He aquí, como ejemplo de franco dislate, la estrofa inicial de "Luces y Sombras"...:

"El ángel de la noche tenebrosa
Labrando por doquier sus negros velos,
La fatídica calma de la fosa
Imperando en el campo de los cielos,
El vacío sin fondo y sin orillas,
La soledad inerte de la Nada,
Oprimiendo brutal en sus rodillas,
La infinita extensión inanimada,
El silencio profundo e invariable,
huyendo sorprendido del mutismo;
Etc., etc., etc."

Aquí la razón naufraga juntamente con la poesía: ambas prefieren morir antes que contemplar ese adefesio. No es posible amontonar más absurdos en menos renglones. Para describir la Nada, que, según se supone, precede al nacimiento del mundo, el autor arrea metáforas sin sentido, que se contradicen unas a otras y forman entre todas una monstruosidad inconcebible, así para la lógica como para la estética.

El autor quiere describir la Nada, y habla de un ángel que labra por doquier sus negros velos. ¿En qué quedamos? En la Nada no puede haber un ángel; pues si hay un ángel, ya no es la Nada: sobre todo si labra sus velos por doquier... Pero, siguiendo la estrofa, nos hallamos con que el vacío sin fondo y sin orillas, la soledad inerte, tiene... rodillas, y en ellas, oprime brutalmente la ex-

tensión infinita!... ¿Es posible imaginar un desatino mayor? Sí; los dos versos siguientes superan a toda posibilidad: en ellos, el silencio invariable (es decir, el silencio absoluto de la Nada), huye sorprendido... (¿de la metáfora?.... no): del mutismo! ¡Ah! si ese mutismo hubiera sido el del autor, el silencio invariable, el ángel tenebroso, la Nada con rodillas, el colibrí patriótico, el sentido común y nosotros, modestos lectores, no tendríamos que huir, despavoridos, ante el dislate.

Ejemplos como este, abundan en los dos tomos en que el señor Roxlo ha seleccionado sus poesías.

* * *

Alguien piensa que el señor Roxlo es un poeta sencillo, espontáneo, de fácil estrofa: y, por tanto, lo que hemos considerado trivialidad y chatura en sus versos, es la fluidez de una musa popular, sin complicaciones psicológicas y sin refinamientos literarios. Quien tal piensa padece confusión y engaño.

Sencillez y ramplonería son cualidades distintas: tanto que, mientras la una es alta virtud, la otra es mortal defecto. Fácil es diferenciarlas y reconocerlas. Sencillez es nada menos que la desnudez esencial de las cosas y de los sentimientos, cuando la expresión se ha despojado de todo énfasis retórico. Ramplonería es el oropel convencional y barato de que se revisten los sentimientos, cuando carecen de fuerza y de belleza para presentarse desnudos. La sencillez habla un lenguaje propio y espontáneo, caliente de vida, húmedo de emoción, de sensitiva transparencia, que es como el contacto mismo de un alma: está dotado de una fuerza expresiva penetradora, y encanta con la frescura palpitante de la flor, de la estrella, de la carne... La ramplonería habla con lugares comunes, con frases hechas, con vulgares "clichés", con expresiones manoseadas y gastadas que ya han perdido su fuerza expresiva, semejantes a ajadas flores de trapo, a fórmulas de cajón. Un perfume de gracia y armonía impregna el verso sencillo, porque el espíritu de quien lo

produjo se hallaba en estado lírico, y sus palabras trasuntan la intensidad y la gracia interiores; enérgico o delicado, el verso sencillo es esencialmente bello, con la belleza del toro o de la paloma. El verso trivial es siempre flojo, confuso, desabrido; se viste de metáforas desacertadas, porque la pluma que lo escribió no se hallaba en estado de gracia lírica: es hinchado y monstruoso cuando quiere ser fuerte; es tonto y ridículo cuando quiere ser tierno. La sencillez se distingue de la ramplonería en que la primera es toda claridad, carácter, frescura y armonía; y la segunda es confusión, tontería, desacierto y pesadez. La sencillez transparenta las ideas y las emociones, haciéndolas sensibles al lector como si fueran propias. La trivialidad no da sino lugares comunes e insulsas frases, convirtiendo la poesía en una charla insustancial y barata.

Un ejemplo de sencillez nos da Amado Nervo en la siguiente estrofa:

Con ella todo, sin ella nada.
¿Para qué viajes,
cielos, paisajes?
¿Qué importan soles en la jornada?
¿Qué más me da
la ciudad loca, la mar airada,
el valle plácido, la cima helada,
si ya conmigo mi amor no está?

. . . . . .

Esta estrofa, casi tan simple como un cantar popular, desnuda de metáforas, desprovista de énfasis, expresa con íntima elocuencia la desolación del hombre que, habiendo perdido a su amada, siente que el espectáculo del mundo le es indiferente, porque la presencia del amor era lo que daba interés y sentido a las cosas.

Ved ahora esas estrofas amatorias, de Carlos Roxlo:

. . . . . .

¡Oh!, los fuegos con que alumbran mis calladas soledades,
los relumbres cegadores de tus ojos de princesa.
¡Oh!, los círculos trazados por las muelles voluntades,
encerradas en la sombra de tus ojos de turquesa.
¡Oh!, lo suave de la mirra de tus labios purpurinos,
y la cálida frescura de tus labios virginales.
¡Oh!, las rosas de las cumbres de tus senos macarinos,
donde tejen las abejas de la dicha sus panales!

. . . . . .

Esto no es sencillo, sino ramplón. A la diáfana precisión y a la fluidez graciosa de aquella estrofa de Nervo, sustituye el metaforismo confuso y enfático y el sonsonete ripioso que se resuelve en "purpurinos y macarinos", en "princesas y turquesas" de una trivialidad desconcertante. Nada nos dicen esas estrofas; no nos emocionan a pesar de sus repetidos "¡Oh!", y de sus hipérboles pueriles, como esa de "los relumbres cegadores de tus ojos", etc., que no da la sensación de los ojos de la amada, ojos que pueden ser dulces, lozanos, tristes, crueles, ardientes, tiránicos, vagos, etc., pero no cegadores. Eso de "relumbres de tus ojos cegadores" (y de princesa!) puede pasar en el macaneo pintoresco del piropo callejero, pero en la poesía es inadmisible. La hipérbole absurda, el adjetivo impropio, no contienen emoción lírica; y son opuestos a la sencillez, que exige, ante todo, propiedad en el vocablo y naturalidad en las actitudes.

La sencillez es, quizás, una de las virtudes más difíciles en el Arte. Como está hecha de profundidad y de claridad a un tiempo, se llega a ella, en plena madurez de la conciencia artística, después de un laborioso proceso de selección mental. Hay escritores que, desde sus comienzos, manifiestan su tendencia a esa "difícil sencillez"; son intelectualidades precozmente serias y de madurez temprana. Por lo general, los comienzos de todo artista o escritor son

turbios; la conciencia intelectual, en su período de formación, se ensaya en desiguales tanteos y en desorientados vuelos. El énfasis, la reminiscencia y la artificiosidad son más frecuentes en este período. Luego, y progresivamente, el autor conquista la segura y transparente sencillez de las formas.

Sencillos, con esa profunda sencillez del Amor, del Dolor, de la Muerte, — con esa sencillez eterna de la tierra y de los cielos, — son los más grandes líricos del mundo, de Safo a Petrarca, de Virgilio a Tagore, de Manrique a Verlaine.

* * *

Es preciso también, hacer constar la diferencia radical que existe entre la sencillez de las coplas y los cantares populares, generalmente anónimos, y la trivialidad de los poetas ramplones. Un criterio superficial y poco culto — sobre todo poco sensitivo — podría confundir ambas formas poéticas, considerándolas igualmente vulgares. La poesía popular — lo que ahora se llama técnicamente "folklore" — es, como el pueblo mismo del cual surge, en el cual se trasmite y cuya alma expresa — de una belleza esencial. La poesía popular, — como la música popular, — es profundamente real; y, ya exprese alegría o tristeza, ya sea entusiasmo heroico o amorosa queja, contiene siempre, en sus formas simples, sentimientos fundamentales del hombre. El "folklore" de todos los pueblos es un venero riquísimo de poesía. Poetas anónimos, troveros o payadores, al son de la guzla, del bandolín o de la vihuela, completándose unos a otros, componen esos cancioneros, en que palpita y se perpetúa el sentir de una raza, la poesía de un país. Si es consejo humorística — cuaja en ella su vieja sabiduría experiente; si es quejumbre de amor, palpita en ella la realidad simple y eterna del sentimiento.

Aquí, en América, tenemos un "folklore" — si no tan rico y variado como en otras regiones — sustancioso y expresivo como los otros. Algunos estilos, tristes y vidalitas camperos — los genuinos, los anónimos, los tradicionales — tienen un intenso y rústico sen-

timiento poético, como los cantares españoles, los "stornelli" italianos, los "lieders" germánicos. En la Argentina existen canciones provincianas realmente deliciosas. Los "yaravíes" indígenas del Perú son de una tristeza que no ha superado la poesía culta.

Ninguna relación tiene con esa simple poesía popular, el verso trivial de Carlos Roxlo y de otros escritores urbanos. No tiene éste la intensidad emotiva de aquélla ni sus formas simples. No da éste la sustancia de los sentimientos como da aquélla, sino una cascarilla retórica: la estrofa, que es allá rústica desnudez, es aquí oropel literario y ripio fatigoso. La poesía folklórica es semejante a una campesina o muchacha del pueblo, en la gracia ingenua de su traje, que cantase, hacia el atardecer, trovas de amorosa ausencia bajo las parras...; y la poesía de los rimadores triviales es semejante a una mucama, vestida con pretensioso mal gusto en una modistería barata, fingiendo, en frases cursis, falsos romanticismos de novelón.

Podría también compararse aquella poesía al canto de un pájaro y ésta a un cornetín de murga.

* * *

En "Cantos de la Tierra", el señor Roxlo ha querido realizar un libro genuinamente nacional. Evocando la gesta épica de la historia y describiendo la naturaleza virgen del país, ha compuesto una serie de poemas, dividida en cuatro "ciclos": el charrúa, el colonial, el emancipador, el moderno. Sus asuntos corresponden a la historia, a la leyenda o a la anécdota. Entre uno y otro ciclo, a modo de "intermezzos", aparecen breves composiciones de ambiente regional.

El intento del autor no es chico. Una obra que trasuntara en las formas perennes del canto, la belleza real que contienen, como esencia, la historia y la naturaleza de un país, sería una obra de valor fundamental en la literatura de América, cuya poesía permanece casi virgen, por falta de una inspiración épica que, además, va siendo cada vez más difícil en nuestros tiempos. Es poco probable que podamos tener — no habiéndola ya tenido — nuestra "Ilíada",

nuestra "Canción de Rolando" o nuestro "Romancero". La sensibilidad y el interés de las nuevas generaciones se alejan de la épica, sobre todo de la épica guerrera. Otras emociones y otros problemas nos preocupan. Si se labran en poemas los motivos de la historia americana, será con un nuevo sentido, que los distinga de la épica guerrera tradicional, en virtud de una estética y de una ética propias de la conciencia contemporánea. La épica de la "Araucania" y del "Canto a Junín" ya no es posible: no nos conmueven esas producciones y sólo nos interesan como reliquias de museo literario. El único poema de materia histórica que tiene interés real en las letras americanas, y no un interés literario, precisamente, sino un interés humano y dramático, es el "Martín Fierro" de Hernández, romancero gaucho, crónica realista de una época y de una raza que la rápida evolución de nuestras sociedades ha transformado, pero se encuentran en el cimiento histórico de las nacionalidades platenses.

Los románticos hispano-americanos — Olmedo, Echeverría, Magariños Cervantes, Gutiérrez, Heredia y otros — intentaron realizar esa poesía americana, ya en el argumento histórico, ya en la descripción de las costumbres y la naturaleza. Sabido es que no lograron plasmar su intento en obra perdurable, a pesar de haber acertado aisladamente en algunas páginas. Su producción, floja y retórica en general, con desvirtuantes reminiscencias de otras literaturas, no dió a la poesía de América la obra sustancial y orgánica que se requería. Y así, el intento, flotante e informe, espera aún a su realizador. Semejante es a una virgen espléndida y esquiva, que algunas manos han logrado tocar, mas sin rendirla. ¿Tal vez aguarda, en su hermética fidelidad, a un Prometido?

. . . . . .

"Cantos de la Tierra" pretende, en la vastedad de su plan, cumplir el magno intento. Está muy lejos de ello. No es ciertamente el autor de "Luces y Sombras", a quien ya hemos examinado, el llamado a realizar esa empresa. Preciso es reconocerle la nobleza del propósito: pero, el propósito es superior a sus facultades.

Todos los poemas que integran los cuatro ciclos del volumen sufren los mismos achaques que invalidan las producciones de los autores de "Celiar" y de "La Novia del Plata", algo agravados y complicados con otros defectos. Falsedad en el concepto, flojedad en la contextura, hinchazón y trivialidad en el estilo, mal gusto en las metáforas, patriotismo declamatorio en todas partes: tal puede ser el resumen crítico de este libro.

La verdad histórica es cualidad indispensable en este género de obras. No, se entiende, la verdad externa, fotográfica, ni la narración estricta del sucedido, sino la verdad esencial del carácter. La poesía histórica tiene, desde luego, una gran libertad de imaginación y de simbolismo, pero, siempre dentro de la verdad sustancial, de modo que el hecho o la imagen no falseen los caracteres históricos, sino que, por lo contrario, sirvan para expresarlos mejor, con mayor relieve y potencia. La verdad de la poesía histórica es la verdad de la leyenda: ficción en cuanto al hecho, verdad en cuanto al espíritu. En este punto, "Cantos de la Tierra" no resiste el menor examen. Sus caracteres son falsos, convencionales, retóricos: los charrúas que presenta parecen indios de ópera italiana; los españoles están tomados de los melodramas de capa y espada; su gaucho es el gaucho romántico de Magariños Cervantes: un tipo literario, sin consistencia. Todos ellos declaman cuando les toca hablar, con énfasis de oratoria barata: el mismo énfasis barato de sus acciones. Los pobres tienen las cualidades que les dió su autor. Y cuando ellos ni obran ni hablan, el autor nos recita tiradas declamatorias, como siempre plagadas de lugares comunes y de ripios. Cuanto dijimos acerca de "Luces y Sombras" debe aplicarse a la factura de estos poemas. Y se comprende que, así no es posible dar forma digna a esos asuntos. Por lo demás, forma y concepción se hermanan en sus defectos: ambas son producto del mismo proceso mental.

José Santos Chocano es quien, hasta hoy, ha cultivado en América la poesía histórica y descriptiva con mayor acierto. Imaginativo y colorista en sus concepciones, ha logrado darnos evocaciones bellísimas, así de la vida indígena y colonial como de la naturaleza

magnificente del trópico. Con un dominio perfecto de la técnica del verso y una originalidad bizarra en las imágenes, sus poemas americanos no son, tal vez, obra de poeta inspirado, pero sí de vigoroso artista. Chocano ha cultivado el mismo género que Roxlo intenta en "Cantos de la Tierra". Comparando, pues, la obra de uno y otro, resalta, con lamentable evidencia, la falta de toda cualidad artística en el autor platense.

Además, un sentimentalismo patriótico pueril y trasnochado, convierte todo motivo histórico de "Cantos de la Tierra" en una composición escolar. "Mi patria adorada", "mi enseña idolatrada", "mi terruño bendito" y otras expresiones no menos ridículas, se hallan a cada página y aún a cada estrofa. ¿Es posible que un hombre maduro e ilustrado diga seriamente esas cosas en los tiempos que corren? ¿Y es posible que crea haber hecho alta poesía y obra de arte, a base de un patriotismo tan infantil?

No sabemos si alguna vez, en alguna época, algún pueblo sintió ese sentimentalismo retórico de la bandera y del terruño. Pero sabemos que hoy, ese sentimentalismo nos parece absurdo y ridículo. No concebimos poesía de ese tenor...

Nuestra generación tiene otro concepto de la patria. La consideramos como una sociedad que crece y evoluciona, perfeccionándose. Lo patriótico es lo que contribuye a ese perfeccionamiento: y el patriotismo consiste en esforzarse por que la colectividad sea siempre mejor, en su cultura, en su industria y en sus leyes. Consideramos a los antepasados que, con su esfuerzo intelectual o guerrero forjaron la nacionalidad, como ilustres varones que cumplieron altos deberes, cuya memoria honramos, en cívico monumento. En cuanto a la bandera — símbolo de la nacionalidad — debemos respetarla y hacerla respetar, por nuestra dignidad de país. Nada más. Todo lo que no sea esta seria y sencilla actitud, no es, para nosotros, sino cursilería literaria o mistificación grotesca.

Es preciso acabar con ese romanticismo vacuo y pueril del "terruño idolatrado" y de la cintita celeste. El país ya no está para esas cosas. Hay que desterrar de las escuelas públicas esa literatura

ridícula del nacionalismo sentimental. Hay que enseñar a nuestros pequeños ciudadanos la historia verdadera del país, sin falsas idolatrías ni tonterías de republiqueta. Hay que formar hombres serios y no tilingos uruguayos.

Si desde el punto de vista literario, los poemas nacionales del señor Roxlo carecen en absoluto de valor, desde el punto de vista educacional, su lectura y recitación son nocivas a la niñez, porque estimulan el vano culto de un patriotismo falso, que debe desaparecer.

* * *

Cuando el señor Roxlo surgió en la escena literaria, a muy temprana edad, pareció que surgía un gran poeta. Samuel Blixén, en sus sabrosas crónicas de aquel tiempo, consigna su admiración hacia el adolescente inspirado que, en versos enfáticos, pero ricos de fantasía y de sentimiento, iniciaba su ascensión de astro. Una de sus primeras composiciones: "Andresillo", inspirada en otra de Hugo, es lo mejor que ha escrito en su vida. Luego, en vez de ascender fué decayendo. El relámpago genial que pareció brillar sobre su frente a los quince años, se apagó; llegado a los treinta, del prodigio no quedaba sino un versificador ramplón. Ha ido empeorando con el transcurso del tiempo. A los sesenta años hace versos más triviales que a los treinta. Su última producción — romance de trescientas páginas titulado "José Robles" — culminación horrorosa de todos los defectos que caracterizan su obra anterior — es la negación absoluta de la Poesía.

* * *

Demos ya por terminado nuestro juicio sobre el señor Carlos Roxlo. Mas, no sea sin antes advertir que si hemos hablado con tan ruda franqueza acerca de este autor, es porque así lo exige el deber de destruir el error en que cierta parte de nuestro público ha incu-

rrido, al atribuir al señor Roxlo valores y méritos de que carece en absoluto, con corrupción del gusto y detrimento de la verdadera poesía.

Si el señor Roxlo fuese un humilde versificador sin nombradía, no habría por qué ocuparse de él; pero, el relativo prestigio de que goza entre cierta gente inculta, impone la obligación de hacerlo.

No puede ejercer la ardua misión de la crítica quien no se sienta capaz de ser cruel con los hombres, cuando superiores intereses lo demandan. El verdadero amor, sabe sacrificar el hombre al Hombre.

JOSÉ ENRIQUE RODÓ

Es Rodó el escritor uruguayo que ha logrado la más alta consagración en Hispano-América. Dentro de su país esa consagración ha revestido carácter de apoteosis, y las solemnes exequias oficiales celebradas con motivo del reempatrio de sus restos — que una embajada expresa fué a buscar a Italia, — han constituído una manifestación de duelo público antes no conocida. Su cadáver, — como el de Hugo en el Arco de Triunfo — fué velado en la explanada de la Universidad, entre antorchas y cánticos funerarios. Se suspendieron las actividades normales, el ejército rindió máximos honores, la multitud rodeó, curiosa, el catafalco, y en discursos y editoriales, el autor de "Ariel" fué proclamado el más alto valor intelectual de América, otorgándosele, por antonomasia, el título de *Maestro*.

Fuera del país, el prestigio continental de su nombre sólo puede admitir parangón con el alcanzado por Rubén Darío. Periódicos, ateneos, universidades y hasta gobiernos hispano-americanos, de Chile a Méjico, han consagrado su personalidad, ensalzando su obra, y discerniéndole el más alto magisterio de la cultura. La bibliografía sudamericana ha aumentado considerablemente — no diremos que se haya enriquecido... — con la copiosa publicación de *estudios* sobre Rodó, en los cuales, si escasea el análisis y cojea el criterio, es unánime la glosa admirativa y el panegírico ferviente. A través de esa bibliografía, aparece Rodó como el más profundo pensador, el más sabio director de juventudes y el más perfecto estilista de las letras hispano-americanas. "Ariel" es proclamado el evangelio intelectual de la juventud del Continente; y "Motivos de Proteo" el modelo magistral de nuestra cultura. Finalmente, se da su nombre a asociaciones y revistas.

Ateniéndonos, pues, al hecho inconcuso de esa consagración, hemos de reconocer en Rodó al tipo representativo, por grado exce-

lente, de una gran parte de la intelectualidad hispano-americana, en el momento histórico de su muerte. Es, sin duda, Rodó, el escritor que mejor representa — en sus virtudes y en sus defectos — la cultura predominante en la América Latina. Una crítica de Rodó implica, pues, en cierto modo, una crítica de la misma intelectualidad latino-americana.

* * *

Al aparecer "Ariel" en el año 1900, el espíritu de los países latinos de esta América sufría una grave crisis histórica. Al norte, se levantaban, dinámicos y poderosos, los Estados Unidos, en cuya fragua titánica la energía anglo-sajona se había renovado, forjando — en el transcurso de un siglo — el pueblo de mayor empuje de los tiempos modernos.

El contraste entre el enorme desarrollo de la América sajona y el lamentable atraso de la latina, era el problema pendiente sobre la conciencia de los sudamericanos, y el tópico obligado de todas las disquisiciones histórico-sociales. Ya, desde hacía algunos lustros, los dos sociólogos más eminentes que hayan tenido estos países: Sarmiento y Alberdi, habían proclamado el triunfo histórico de los pueblos sajones sobre los latinos, y la necesidad, para nosotros, los sudamericanos, de adoptar las normas de los Estados Unidos del Norte, reaccionando contra los viejos vicios hispánicos que nos legara la Colonia.

Los años que transcurrían no hacían más que agudizar la crisis. El espectáculo no podía, en verdad, ser más desconcertante. Aquí, en el Sur: campañas despobladas, ciudades muertas, plebes ignaras y piojosas; irresponsables los gobiernos, fluctuando entre la anarquía y el despotismo, a merced del caudillismo y de la cuartelada; paralíticas las industrias y mendicantes las finanzas, viviendo por entero de la importación y del préstamo transatlánticos; abrumador el parasitismo oficial y cínica la inmoralidad administrativa; endé-

nicas la retórica, la pereza y la abulia — así en la juventud universitaria como en la chusma mestiza: — y, como consecuencia de todo ello, el concepto exterior de nuestra incapacidad para la propia mantención y el propio gobierno, que nos hacía aparecer como países necesitados de una tutela.

Allá, en el Norte: Estados densamente poblados, cultivados e instruídos: la libertad democrática y el orden institucional más sólidamente realizados que en la propia Europa: la producción industrial y la actividad financiera compitiendo con las mayores del mundo: la energía privada y el *self government* demostrando un desarrollo positivo de la voluntad y del carácter: y, en consecuencia, un país que se coloca por su potencialidad interna en el rango de las potencias internacionales.

El fracaso de la América latina parecía un hecho evidente y las causas de ese fracaso no parecían ser otras que los caracteres hispánicos y latinos de nuestros pueblos. Confirmaba este concepto la primacía que en todos los órdenes de la vida real habían conquistado los pueblos sajones del norte de Europa, con respecto a los latinos del sur, lo que había determinado la universalidad de esa crisis de la cultura latina tradicional, que aquí en América experimentábamos en doble forma, complicada con factores propios. En Francia, en Italia y aún en España, escritores de prestigio planteaban el mismo problema de la quiebra histórica del latinismo, demostrando la superioridad de la cultura sajona y la necesidad de adoptar sus normas positivas si se quería salvar a estas naciones de su decadencia.

En tal momento aparece "Ariel", como una afirmación simple y casi ingenua de todos los valores clásicos del latinismo, frente a la realidad del hecho sajón. Discípulo directo de Renán, por su eclecticismo, su estetismo y su tolerancia — aunque falto, por temperamento, de la ironía que da agilidad al pensamiento y a la prosa del escritor francés, — Rodó no hace más, en "Ariel", que glosar los conceptos tradicionales del humanismo, componiendo un discurso de corte magisterial. Alocución que el maestro Próspero dirige a su-

discípulos al terminar el curso anual, se desarrolla dentro de los conceptos normales de una educación racionalista. Es, verdaderamente, una alocución de carácter *liceal*, en la que no se intenta revisión alguna de valores, sino una aplicación de los ya establecidos. Atenido a principios un tanto convencionales—puesto que no los pasa a través de una crítica fundamental — no penetra en lo profundo de los problemas planteados por el pensamiento moderno, cerniéndose literariamente sobre el terreno ardiente en que se produce la renovación de los conceptos, por obra de la Ciencia Positiva y de la Crítica de la Razón.

Inspirado principalmente en Renán, tiene de éste: su culto estético del paganismo armonizado con la espiritualidad cristiana, su aristocratismo intelectual conciliado con el derecho democrático, su desinterés idealista opuesto al utilitarismo. De Renán es, asimismo, esa interpretación de la alegoría *shakespeareana*, que hace de Ariel, geniecillo del aire, el símbolo de los valores ideales del pensamiento, y de Cabilán, geniecillo de la tierra, la encarnación del materialismo utilitario.

De tres partes se compone "Ariel". En la primera, especie de exordio, que presenta más acentuado el carácter de alocución liceal, exalta en la juventud la conciencia de su destino renovador, estimula la severa práctica de las virtudes, y procura infundir la fe optimista en el porvenir y en el esfuerzo. En la segunda parte defiende la individualidad intelectual y las jerarquías de la selección contra la especialización absorbente y el igualitarismo grosero de la democracia, proclamando el derecho al ocio helénico. Opone — en la tercera — al utilitarismo yanqui el culto de las actividades desinteresadas, y al ante el solio férreo de Manhatan evoca la euritmia de la Acrópolis.

"Ariel" es, pues, — no obstante la vaguedad de sus conceptos y su academismo convencional — (o, tal vez, por eso mismo?) — una confirmación de la tradicional idealidad greco-latina, y la ansiada respuesta del espíritu hispano-americano a la aplastante realidad de la América del Norte. El opúsculo es — en consecuencia — eco-

gido con admiración y entusiasmo en todos los centros intelectuales de estos países. Si es cierto que nada resuelve, que nada suscita, que nada corrige, que sólo es, en el fondo — según luego veremos — una expresión de los propios males que padece la América española, es cierto, también, que constituye la justificación de la América española ante sí y ante los demás, su blasón de nobleza, su sello de superioridad sobre los Estados Unidos. Como tal se le acoge y se le consagra.

No menor es el éxito que obtiene en España, por análogas razones de oportunidad. No está muy en el carácter ni en los gustos hispánicos ese eclecticismo renaniano que informa el opúsculo del joven profesor uruguayo, — pero "Ariel" significa una voz propicia a España, en medio al general desprestigio en que la vieja metrópoli ha caído ante el concepto de las repúblicas americanas, captadas por la influencia cultural de Francia. "Ariel" es, ciertamente, mucho más francés que español; pero, implica, por modo indirecto, una defensa de España tanto como de Hispano-América. La crítica de Rodó a los Estados Unidos — resumiendo puntos de vista franceses — es, no obstante, una halagüeña consolación para el dolor patriótico de España, que acaba de ser vencida en la guerra con el titán atlántico, perdiendo Cuba, su última posesión en América; y reivindica a España ante el concepto hispano-americano. Es así que Menéndez y Pelayo, Juan Valera, Leopoldo Alas, Adolfo Posada y otros prestigiosos críticos españoles acogen y celebran el opúsculo del escritor uruguayo.

Tales son los valores circunstanciales del éxito de "Ariel" — en gran parte ajeno a sus valores intrínsecos — y la base del gran predicamento logrado por el autor en todos los países de habla castellana.

"Motivos de Proteo", publicado algunos años después, es algo así como el comentario, en páginas sueltas, de los conceptos generales ya expuestos en "Ariel". Conjunto diverso de reflexiones, glosas y parábolas, sobre temas de moral, de historia y de estética, tiene, aún más quizás que "Ariel", el carácter de lecturas educacionales para

la juventud. Tampoco intenta ninguna crítica fundamental, ni revisa valores, ni ataca a fondo los problemas de la conciencia y de la vida contemporánea, desenvolviéndose, como antes, en un plano ideológico convencional. "Motivos de Academia" pudiera llamarse el volumen, y sería exacta la clasificación.

En estos *Motivos*, más aún que en "Ariel", aparece Rodó como un profesor académico, que expone, en elegantes discursos, los conceptos, ya establecidos, de una buena educación clásica: el ideal sobrepuesto al interés, la razón dominando las pasiones, la belleza armonizada con la virtud, la fe en el porvenir y en el esfuerzo, la ecuanimidad y la gracia regulando la conducta. Tales son los motivos educacionales que se repiten, con distintos aspectos, en todas sus páginas, a través del largo párrafo de la disquisición o bajo la ficción helénica de la parábola.

*
* *

Se insiste en llamar *pensador* a Rodó; y es un error. La crítica ideológica comienza donde terminan las normas educacionales — liceales, universitarias, académicas — que sirven de preparación común a la intelectualidad. En el límite de este campo común *empiezan* los caminos del pensamiento, cuando la conciencia, por medio de la crítica, emprende la revisión de los valores. Pensador puede llamarse solamente a aquel que se coloca en esa actitud de crítica fundamental — así ante los conceptos como ante los fenómenos — que *piensa de nuevo*. Y, en consecuencia, aporta su caudal de observaciones e ideas propio. Del mismo modo que sólo puede llamarse *hombre de ciencia* — no a aquel que trasmite los conocimientos científicos adquiridos — sino a aquel que aporta su caudal propio — chico o grande — de observaciones o de hipótesis. Rodó no aporta ideas ni observaciones propias: glosa literariamente las ya establecidas. Nada más a propósito para desarrollar la propia observación, la reflexión personal, la idea atrevida, el trabajo crítico, en suma, que esos *Motivos*, escritos así que la lectura o los hechos

los van sugiriendo. No obstante, todo en ellos es glosa constante de la misma ideología ortodoxa. Rodó se mueve entre un determinado número de ideas clásicas, que circunscriben su horizonte mental, y a los cuales maneja con el mismo cuidado uncioso y familiar con que ordena los libros favoritos de su biblioteca.

El literato, empero, predomina sobre el profesor, y la predicación moral no es, casi siempre, sino un *motivo* estético, un tópico para discurrir bellamente. Pero, el literato es lo que, en cierto modo, salva al profesor. Sin la seducción del estilo, los *Motivos* sólo serían, en general, una repetición de consabidos sermones, de lectura aburrida e insustancial.

Literatura de ideas, llama el propio Rodó al género — modernamente tan difundido — que cultiva en *Motivos* y en *Ariel*. Género un tanto indefinido en sus límites, tanto podría caber en él el pensador original que aduna cualidades de artista, tal en los *Diálogos* de Platón y en el *Zaratustra* de Nietzche, como el escritor — tal el caso de Rodó — que sólo vierte ideas generales en sus moldes estéticos. Pero, llamar *literatos* a Platón, a Nietzche, al propio Carlyle, sería abuso confusivo de términos, — aún cuando sus obras posean toda la seducción estética del arte, — pues son originalmente obras de doctrina. De igual modo, llamar pensador a Rodó sería abuso confusivo, pues la parte propia que hay en su obra es la del literato, no la del ideólogo.

El mérito del género cultivado por Rodó, consiste en la novedad de las formas, mejor dicho, en la *creación* de las formas. La simple disquisición discursiva, por más elegante que el discurso fuere, será siempre inferior a la ficción dramática o alegórica, pues, en ésta, se aporta, como elemento propio, la creación imaginativa. Así, por ejemplo, las parábolas contenidas en "Motivos de Proteo" es lo mejor del libro, no porque su pensamento sea más original ni más profundo, que no lo es, sino por la creación artística que representan. Si todos los *Motivos* fueran parabólicos, el valor del libro sería mucho mayor.

Careciendo la obra de Rodó de originalidad y profundidad ideo-

lógicas, su valor ha de consistir, pues, en uno, o en ambos de estos dos aspectos: el pedagógico, el literario.

De ambos trataremos en las líneas siguientes. Cerrando el capítulo que se refiere al valor ideológico de la obra de Rodó, reconozcamos que, en virtud de lo expuesto, y cualquiera sea su mérito, no es Rodó un pensador, sino un glosador literario.

*
* *

Por consenso casi unánime, se ha conferido a Rodó el título de Maestro de la Juventud latino-americana. ¿Qué efectividad tiene ese título?

El fin de todo magisterio ético es formar hombres capaces de actuar en el mundo de acuerdo con las normas superiores de la conciencia. El mejor Maestro y la más fecunda enseñanza son, pues, aquellas que en mayor grado realicen en el hombre y en el mundo las cualidades ideales a que se aspira. Este magisterio de la juventud requiere, por tanto, para ser efectivo, unir al concepto intelectual la energía positiva que trabaja la materia y la torna obediente a las normas ideales.

Así considerado, Rodó es absolutamente estéril. Puede ser un profesor de idealismo, pero no es un profesor de energía. Carece de la virtud dinámica que hace trascendente en la acción la prédica ideal. Los conceptos éticos que informan su obra son de una vaguedad tan incorpórea, que, a menudo su discurso suena a vacuidad retórica. En muchas de sus páginas las ideas no son más que palabras, bellas palabras si se quiere, pero no más. Su prédica se cierne siempre en la región aérea de los conceptos abstractos y de las bellas frases, sin tocar nunca el suelo concreto y áspero de la realidad, donde la vida humana se debate y se esfuerza. Simboliza Rodó la idealidad de su concepto en la estatua de Ariel, genio del aire, en la actitud graciosa de iniciar el vuelo... Ariel se desprende de la tierra, Ariel se aparta de la Realidad: he ahí el error de Ariel, es decir, de Ro-

dó. Rodó prescinde de uno de los términos necesarios de esa irreductible dualidad que es la Vida.

Ariel es la idea en el aire, la idea sin fundamento en la tierra, la idea sin carne de realidad. El Próspero original, el de Shakespeare, que, por ser sabio, sabe el secreto de Calibán, se sirve de él, dominándolo con su poder mágico. Ariel no puede existir sin Calibán. Separarlo es el error de ese idealismo insustancial, ya históricamente fracasado. Mientras Ariel quiera volar, quiera huir de la realidad, quiera apartarse de la tierra, no será más que un geniecillo volador y ocioso, símbolo de las palabras sin poder y de las virginidades estériles. ¡Hay que aprisionar a ese geniecillo volador; hay que cortarle esas alitas de mariposa; hay que hacerlo servir al Hombre! Porque Ariel no servirá al Hombre hasta que deje de ser genio del aire para convertirse en genio de la tierra.

El símbolo de la idealidad positiva y fecunda, no sería ese Ariel afeminado, en la graciosa actitud del vuelo, sino un Ariel de gesto imperioso, montando y dirigiendo con segura rienda a Calibán, representado en una briosa bestia.

Entre el arielismo de Rodó y la realidad viva existe un vacío inmenso; falta ahí el ajuste vital de comunicación que haga posible la trasuntación del Paradigma en el Hecho. El arielismo de Rodó no pasará jamás de las veladas de los Ateneos.

Para ser maestro de hombres, le falta a Rodó una cualidad imprescindible: conocer a los hombres. Rodó es una mentalidad de biblioteca. En el plano ideal y abstracto de las ideas, háse así formado su noción de un hombre abstracto y convencional. Ignora al hombre real, vivo, en acción; y sobre todo al hombre moderno, tan complicado, tan multiforme. Su modelo clásico de hombre — modelo convencional — difiere, como una estatua difiere de un hombre, del hombre real y cotidiano, relativo, contingente, determinado por mil factores, influído por mil agentes.

Rodó no experimenta ni observa la vida humana. La mira desde su biblioteca, a través de sus libros; y pasa entre la multitud, — como uno de sus personajes — envuelto en su "ensimismamiento re-

flexivo". La vida real ha sido siempre para él una cosa lejana, cuyo rumor confuso y cuyo valso carnal suben hasta el ambiente sereno de su estudio, donde él burila cuidadosamente sus párrafos sobre las Virtudes.

Rodó está, pues, muy lejos de ser un psicólogo. Y, quien no es psicólogo, es decir, quien no conoce las profundidades oscuras y los resortes íntimos de la conciencia humana, los tortuosos y espinosos caminos por donde van hacia sus destinos las cosas de este mundo, no puede influir en el hombre ni en las cosas.

La psicología, el conocimiento directo y experimental del fenómeno humano, es la base de toda ciencia moral, como asimismo de toda estética. Puede decirse que la filosofía, por entero, está hoy colocada en el plano de la psicología: y hasta la propia metafísica, dejó de ser una mera abstracción racional, desde que Kant la puso en el plano psicológico, que no otra cosa implica el problema del conocimiento. Las más modernas tendencias filosóficas giran sobre este problema. Psicólogos son William James y Bergson, renovadores de la crítica kantiana.

Tratándose de un profesor de ética, de un director de almas, de un educador de juventudes, como quiere ser Rodó, esa falta invalida toda su obra. Rodó no llega a las conciencias: ha hecho literatura, nada más.

Además de este pecado de insustancialidad, toda su ética adolece de un vicio de origen no menos grave: Renán. El eclecticismo de Renán es una consecuencia de su escepticismo. Su coquetería intelectual — que es, como en las mujeres, su defecto y su encanto — es, no solamente contraria a toda educación activa y enérgica, sino verdaderamente peligrosa para la juventud: no puede hacer más que diletantes. Renán es uno de los principales responsables de este vicio del diletantismo que ha atacado a la intelectualidad latina.

Hay en Rodó mucho de esa coquetería intelectual del maestro, aunque por la ausencia de la ironía parece, a veces, coquetería estirada de solterona. Su optimismo es falaz: es un optimismo sin fe,

sin pasión, sin energía; un optimismo sin raíces vitales, un optimismo literario: diletantismo.

El ariclismo de Rodó no produce más que galanos declamadores del ideal, de la belleza, del desinterés, de la ecuanimidad; pero no suscitará un solo hombre mejor, ni será factor de una sola reforma social. Es una coqueta que a todos encanta y a ninguno da hijos.

"Ariel" oculta, tras su armonioso eclecticismo, todos los fermentos de la decadencia.

* * *

Con ese desconocimiento de la realidad viva que le caracteriza, pretende Rodó sujetar las cosas al ritmo de su serena especulación estética, colocándolas en un plano de ecuanimidad armoniosa, muy lejos de las condiciones en que la vida se agita.

El principio de la tolerancia amable que implica el eclecticismo, se alía, en el caso de Rodó, con la tibieza plácida de su temperamento. Era Rodó — físicamente — de temperamento linfático, y sentía natural aversión a la lucha. Carecía en absoluto de toda cualidad guerrera. Esta modalidad personal es lo que determina ese término medio circunspecto y amable que caracteriza su actuación política, apartándole sistemáticamente de todas las empresas decididas y de todas las soluciones netas.

Nada más opuesto — sin embargo — a la realidad del mundo y a las leyes positivas de la vida, que esa ecuanimidad cordial que predica Rodó. Su eclecticismo conciliatorio conduce al quietismo. Es la renuncia a la acción y a la victoria. Ataca al progreso de la vida en su mismo sistema motor y a la esperanza humana en sus raíces: la voluntad de vencer.

La vida es lucha. Las afirmaciones opuestas, las voluntades antagónicas, las tendencias encontradas, los intereses rivales: eso es lo que mueve el mundo. La lucha entre los contrarios es lo que agita las oscuras y profundas aguas de la vida, impidiendo que se estanquen y pudran. Las cosas opuestas existen porque el mundo necesita

de ellas para su evolución. Querer suprimir la lucha — que no otro efecto implica la tolerancia como sistema — es ir contra las leyes biológicas que rigen el mundo, el mayor de los errores y, felizmente, la imposibilidad más segura. ¿Colocar la acción en el plano crítico?: ¡absurdo!: la acción es de naturaleza pragmática.

La tibia conciliación que propone Rodó no satisface a nadie porque supone la renuncia a la victoria. Toda idea quiere vencer, y lucha por vencer. La armonía de las cosas no surge por el suave quietismo cordial, sino por el movimiento constante de las fuerzas. El mundo no es un salón: la realidad no es un Ateneo. La vida es intemperie de conquista: *pioneers* o soldados, los hombres han de luchar francamente por sus ideas y por sus vidas. La idea más poderosa es la que vence y domina, conquistando las conciencias y excluyendo a las otras. Toda tendencia va a un fin: debe cumplirlo, debe ir siempre hacia él, arrollando todo obstáculo, pasando sobre los enemigos; esa es su ley.

El más dulce de los predicadores, el cordero Jesús, también empuña el látigo y arroja del templo a los mercaderes. La vida del Cristo, según los Evangelios, ¿no es una guerra constante con los fariseos de la Sinagoga y los doctores del Sanhedrín? ¿Es, pues, un tolerante?, un tibio? ¿Por tibio y tolerante se le crucifica?

Nada, pues, más funesto para la educación de nuestra juventud, que esa tendencia que informa toda la obra de Rodó. Y nada más contrario a las exigencias vitales de nuestro tiempo. La influencia de Rodó apagaría todos los bríos de la juventud con la ecuanimidad falaz del término medio: cutibiaría sus fuegos con la prudencia conciliadora y el eclecticismo amable; esterilizaría su acción haciendo de ella una clase de discretos conversadores.

Si por su falta de realidad y de dinamismo Rodó no puede ser el maestro de la juventud latino-americana, por esa tendencia conciliadora que acabamos de comprobar se nos presenta como el tipo opuesto a lo que debe ser ese maestro de nuestras juventudes y de nuestros pueblos.

En el momento histórico en que apareció "Ariel" — tal como se-

ñalamos al comienzo — pudo significar — aunque su esencia fuera falaz — una afirmación del latinismo hispano-americano ante la aplastante realidad de la América sajona. Ese significado histórico debe reconocérsele.

Pero, pasada esa oportunidad, transcurrido el tiempo, cambiadas las circunstancias, "Ariel" no debe permanecer en la cátedra: no contiene doctrina que pueda convertirse en acción, y su influencia es nociva.

La hora incierta y crepuscular en que "Ariel" nació, — muy bien expresada en "El que vendrá", una de las más bellas páginas de Rodó—las influencias un tanto *bizantinas* que primaran en la cultura francesa del fin del siglo, explican, en parte, su falta de orientación pragmática. "Motivos de Proteo", publicado diez años después, cuando ya una reacción positiva se había producido en la intelectualidad latina, adolece, empero, de aquella misma vaguedad que hace de "Ariel" un libro estéril; por lo que se deduce la persistencia en Rodó de aquella misma conciencia diletante. Lo que en "Ariel" puede justificarse históricamente, no se justifica en los "Motivos". En ambos casos, y sea cual fuere la explicación, la ética de Rodó carece de virtud pedagógica, y su influencia, lejos de sanear a esta América de sus tradicionales vicios: idealismo ocioso, bachillería libresca, diletantismo literario, por manera indirecta los halaga y cultiva, siendo, pues, factor de Decadencia.

* * *

La crítica literaria, — género en el cual Rodó ha realizado sus mejores páginas, — presenta dos aspectos o maneras, perfectamente definidos: el histórico y el pragmático. Tiene Rodó especiales cualidades para el primero: vasta erudición, carácter metódico, comprensión múltiple, severa ecuanimidad. Sus estudios sobre Juan Montalvo y sobre Juan María Gutiérrez y su Epoca, pueden considerarse definitivos en la materia y modelos del género. Faltábale, em-

tero, para la segunda, aquella orientación definida y segura, aquella finalidad concreta de la propia mentalidad que, sin ser limitación de escuela ni sistema dogmático, posee el sentido de la dirección en una época determinada, según las necesidades de la vida. "La Novela Nueva", "Rubén Darío", y otros de sus trabajos críticos sobre tópicos actuales, — como quien dijera sobre materia viva, — son glosas, delectación de fino *gourmet* literario, que se complace en el paladeo sabio de los manjares. También podría comparársele a un sutil catador de vinos que, supiera evocar por el sabor del vaso que se le brinda, los lejanos viñedos de procedencia. Es Rodó, verdaderamente, un gran catador literario, que comenta en prosa dilecta las cualidades de la obra y sus impresiones de artista. Su alto diletantismo intelectual se manifiesta en gozosa libertad en ese género de glosa crítica, que es a modo de un paseo erudito y encantador a través de las obras que comenta. Si la ética es para Rodó un motivo literario, ¿cuánto más no ha de serlo la crítica literaria misma? La exégesis literaria es, ante todo, para sus predilecciones estéticas, un motivo de vestir, con impecable gesto, la gala académica del estilo.

Pero, en aquella parte que la crítica ha de tocar el sentido vital de la obra literaria, su médula psicológica y social, relacionándose directamente con el magisterio ético, — el ecléctico, el diletante que hay en Rodó, manifiesta su falta de dirección y de sustantividad.

Si hemos de considerar la obra literaria como un hecho vivo, — no moviéndose en un plano literario, aparte de la vida misma, sino íntimamente relacionado con todo el proceso biológico y espiritual de la humanidad, como un fenómeno de conciencia en cuya raíz actúan múltiples causas históricas, y como un factor humano cuya influencia psicológica es efectiva — el aspecto más serio e importante de la crítica literaria es aquel que atañe al sentido psicológico y social de la obra, otorgando a la crítica una función orgánica.

Falta ese valor en la crítica de Rodó cuando se trata de la obra actual — materia viva — en que esa función o magisterio ha de ejercerse de un modo efectivo. Es demasiado ecléctico y diletante para eso. Hállase, en cambio, ese valor, cuando se trata de la crítica

sobre materia muerta, como en Montalvo y en Gutiérrez. En ambos estudios — adoptando el método positivo de Taine — las causas, los caracteres y los efectos están señalados de manera concreta, dándonos toda la época que evoca en la multiplicidad integrativa de sus elementos, con sentido realmente sociológico.

Es Rodó un notable historiador de la literatura. El estudio de ambiente realizado en "Montalvo" es magistral por la síntesis de su trazo seguro. Se comprende mejor al Ecuador — y en cierto modo a toda la América andina — en la evocación de esa crítica literaria que en todas las historias documentales. En "Juan María Gutiérrez y su Epoca", el ambiente intelectual del Plata, desde los días del coloniaje hasta la tiranía de Rosas, pasando del ñoño clasicismo al ardor romántico, se halla expuesto con igual solidez y sentido social. Ambos trabajos pueden considerarse definitivos en la materia y, seguramente, lo más sólido y durable que haya escrito Rodó.

Su obra, la gran obra que debió escribir—porque era quizás el único que estaba en perfectas condiciones para ello,—era una Historia Crítica de la Literatura Hispano-Americana, obra de la cual, los dos trabajos antes citados — y algún otro menor — podrían considerarse capítulos. El valor original y sustantivo que falta en su obra, hubiéraselo dado la materia misma que trabajara.

* * *

El primer estilista hispano-americano, se ha dicho de Rodó; y alguien ha dicho más: *el mejor prosista contemporáneo de habla española.*

Para juzgar de estas apreciaciones, como del propio mérito formal de Rodó, habría que establecer previamente lo que ha de entenderse por *estilo* y por *estilista.*

Según el criterio más corriente, que pudiéramos llamar *retórico* — o académico, — *estilo* es cierta manera de expresión verbal ajustada a determinadas normas. Un escritor se acercará más o menos

a la perfección del estilo, según se acerque menos o más al tipo modelo de la prosa; lo que implica que *el estilo es uno. No tiene estilo* se dice corrientemente del escritor cuya manera de expresión no se ajusta a la ortodoxia formal. En suma: el estilo es un arte *objetivo*, puede ser una finalidad, y existir independientemente de la sustancia del escrito. Por tanto, se puede ser un excelente estilista aún cuando lo expresado carezca de valor intrínseco. Fondo y forma son términos separables.

En oposición a éste, el criterio que pudiéramos llamar *psicológico* — y es el verdadero — considera el estilo como el modo de expresión propio de cada escritor y de cada caso, siendo el mejor estilo aquel que, de manera más viva, trasmite al lector, no sólo el pensamiento, sino el *estremecimiento* del escritor. No hay *un estilo*, sino tantos estilos como escritores, siendo éste tanto más personal cuanto más intensa sea la personalidad del que escribe. Fondo y forma son términos inseparables. El estilo no existe por sí, independientemente, como *arte literario*, sino que es atributo de la sustancia mental, manifestando las cualidades que definen al escritor. El estilo, en cuanto finalidad, es un fetichismo literario, un academismo vicioso, que revela la falta de sustancialidad en el que escribe y de seriedad en el que lee.

El estilo está en la psicología del escritor. Tal es la interpretación de la frase: *el estilo es el hombre*. A una mentalidad clara, concreta, armónica, corresponde una prosa armónica, concreta y clara. Un pensamiento abstruso, o enredado, o vago, se revela en la manera vaga, enredada o abstrusa de expresión. El estilo enfático es producto del énfasis sentimental; una sensibilidad muy fina, se revela en la vibración nerviosa de la frase; el temperamento sensual se manifiesta en el fuerte sabor de la prosa; el temperamento imaginativo en la profusión del tropo metafórico. Rotundidad, riqueza, flojedad, pesadez, agilidad: todos estos caracteres del estilo son reflejo de caracteres humanos. No existe, pues, una arte técnica del estilo: su técnica es psicológica. Al evolucionar los caracteres mentales evoluciona *mecánicamente* el estilo.

Rodó estilista, no es, en consecuencia, más que un trasunto del Rodó mental que ya hemos definido. Su prosa contiene y expresa las mismas cualidades de su pensamiento y de su carácter. Su prosa es la comprobación de los caracteres que le hemos asignado en nuestro examen.

Serenidad, justeza, armonía: he ahí sus virtudes primarias. Posee, pues, los atributos apolíneos. Carece, empero, de los dionisíacos: no tiene fuerza, ni color, ni palpitación. Es un estilo sin sangre. Podría definírsele, tal vez, como un parnasiano, pues tiene, del parnasianismo, la paciente selección del vocablo y el frío decoro. Sus mejores párrafos podrían compararse a blancos bajo-relieves marmóreos, aunque de tendencia decididamente académica.

Género de belleza es éste, asaz propenso a la monotonía y al cansancio, es decir, a dejar de ser bello, en cuanto se prolonga sin variedad. En "Ariel", en "El que vendrá", en "Rubén Darío", en "Bolívar" y en otras páginas menores, el estilo mantiene — tal vez debido a las proporciones del conjunto—la virtud estética, por la sola cualidad apolínea. No así en "Motivos de Proteo", cuyas dos terceras partes, por lo menos, son de lectura pesadísima, a causa de su prolijidad circunspecta y monótona.

Carente de los atributos de la realidad, el estilo de Rodó, como su pensamiento, es puramente abstracto. Falta a la prosa de Rodó la sal de la tierra. Sin color, sin sabor, sin olor, sin vibración, sin ninguno de los elementos de la sensibilidad material, reducida a la línea pura, es difícil mantener la vitalidad de la prosa, no poseyendo, además, aquel fuego interno que es pasión del alma o inspiración de la mente, y enciende la sustancia y da movimiento a la línea; de ahí que, muchas veces, en sus páginas se torne fastidiosa la corrección, fatigosa la insipidez, dando la sensación de una prosa embalsamada.

"La gesta de la forma" se llama una página en que Rodó expresa su ideal artístico y su lucha por el estilo. Y bien: en esa empeñosa búsqueda de la palabra mejor y de la frase armónica, es preciso que no se pierda el calor vital y la frescura jugosa... Es

legítimo y noble ese empeño del estilista, pero propende a caer en el "estilismo", y el estilismo es un vicio de la prosa tan contraproducente como el desmaño, pues si éste la deja intransitable a causa de sus baches y cascotes, aquél la torna fatigosa y aburrida por exceso de compostura. El trabajo lento y paciente del *estilista*, así entendido, se trueca en impaciencia y fastidio en el lector. Cuando la prosa pierde la soltura y el brío, pierde también la gracia y el poder.

Nos parece recordar que alguien ha comparado la prosa de Rodó a la de Saint Victor. Si el recuerdo es falso, el símil es, de todos modos, oportuno: pues, en efecto, posee Rodó algunas de las cualidades de esa prosa francesa, de corte un tanto académico, cuyo más perfecto modelo se halla en "*Les deux masques*", y cuyas virtudes son: la gracia severa, la noble elocuencia y la claridad latina. La claridad y la gracia, se encuentran muchas veces en Rodó; pero, no así la elocuencia — que es lo que dinamiza a aquella prosa de Saint-Victor. En uno solo de sus trabajos Rodó ha empleado o logrado la elocuencia: en "Bolívar", de corte oratorio, demasiado oratorio quizás, en general de línea sobria y tono severo, pero con algunos pasajes ampulosos y afectados, recordando en algo, acaso, los discursos del propio Libertador.

En el ensayo sobre Montalvo es donde, a nuestro entender, la prosa de Rodó ha alcanzado el mayor equilibrio de cualidades. Es más robusta, más coloreada y más patética que en todos sus demás escritos, conservando al mismo tiempo la armonía apolínea y la justeza lexicológica que casi siempre tuvo. Diríase que la materia misma que trata infunde al estilo algunos de sus atributos.

Un rasgo que necesariamente debe recordarse — aún cuando ya lo señalamos antes — por lo que tiene de significativo, es la ausencia absoluta de ironía en toda la prosa de Rodó, que se sostiene invariablemente en un tono de gravedad docente. Este rasgo del estilo, no es, desde luego, sino un rasgo psicológico: el pensamiento de Rodó no conoce la *ironía socrática*, que es la sal del pensa-

miento. Este rasgo es efecto de aquel desconocimiento de la *realidad viva*, del *hombre real* que, ya hemos comprobado en Rodó.

Anotemos, para terminar, que su prosa, no obstante ser muy castiza, revela la influencia francesa que se señoreó de las letras hispano-americanas hacia el comienzo del siglo, afinando los nervios del idioma. Esa influencia es más viva en los primeros escritos de Rodó: "El que vendrá", "Rubén Darío", "Ariel", atenuándose luego en los posteriores, donde se nota el predominio de los clásicos españoles. La presencia de Renán es evidente en el estilo de aquellas primeras páginas, tanto como lo es en el concepto. Y esa influencia es lo que dió a la prosa de Rodó, en la época propicia de su aparición, aquella elegancia nueva que fué encanto de los oídos, fatigados del rancio énfasis castellano.

CARLOS REYLES

El doble aspecto que presenta la personalidad intelectual de Carlos Reyles, como ensayista filosófico y como novelista, se reduce a una unidad perfecta. Ensayista y novelista son inseparables y no pueden comprenderse el uno sin el otro. La misma ideología que adoctrina en sus escritos filosóficos informa la concepción de sus novelas, por manera que aquéllas pueden ser el comentario de éstas o éstas la explicación de aquéllas mediante los hechos. Muchas páginas de sus ensayos se repiten con iguales o parecidas frases en los diálogos novelescos. Sus novelas se desarrollan sobre el esquema de una tesis. Novelas y ensayos no se diferencian más que en el procedimiento.

La obra de Reyles es, además, inseparable de su persona: es la historia misma de su evolución mental. De "Beba", su primer obra seria, escrita a los 25 años, hasta los "Diálogos Olímpicos", la más reciente, producida hacia el medio siglo de su edad, puede seguirse el proceso ideológico del escritor, marcado por bien definidas etapas en cada una de sus obras. La ética de Reyles no es, pues, exactamente la misma a través de toda su obra. En el aspecto doctrinario vacila y se contradice, reflejando las propias vacilaciones y contradicciones de su conciencia. "Beba" y "El Terruño" son: radicalmente pesimista la una y optimista la otra. Los "Diálogos Olímpicos" anulan gran parte de las afirmaciones de "La Muerte del Cisne". En general, puede considerarse que el carácter intelectual de Reyles es *realista*. Dentro del realismo, señálase una línea evolutiva que va de la sentimentalidad al conceptismo, en la novela, — y, en los ensayos, de la sistematización dogmática al positivismo conciliador. "Beba" es — ante todo — obra de emoción y pasión (y, en consecuencia, la más libremente artística y la más verdadera de sus novelas). En "La Raza de Caín" ya predomina

la tesis, pero aún hay en ella gran dosis de pesimismo sentimental y... de autobiografía. "El Terruño" es tesis pura, sermón ético-pecuario asumiendo forma de novela (por tanto, la menos estética y también la menos *real* de sus novelas, aunque, doctrinariamente, sea la más realista). En el aspecto de los ensayos, "La Muerte del Cisne" es de un naturalismo nietzscheano, radical en sus negaciones, absoluto en sus afirmaciones, trágico en sus consecuencias. En "Diálogos Olímpicos", publicados ocho años después, aparece un realismo atemperado por concesiones humanistas y conciliaciones con lo ideal. Así, pues, mientras por una parte se nota, en la labor de Reyles, un creciente dominio del doctrinario sobre el artista, con perjuicio de su producción novelesca, por otra parte se advierte en su ideología una influencia cada vez más viva de la realidad histórica, anti-dogmática, es decir, de la experiencia, tendiendo al equilibrio funcional de las antinomias. La obra de Reyles es, así, la historia documental de su propia conciencia.

La obra entera de Reyles se presenta, pues, con un carácter muy personal, e íntimamente vinculada con su propia vida. Hay mucho de autobiográfico en sus novelas. El Tito de "Beba" es Reyles mismo. Gazmán, de "La Raza de Caín", es Reyles también. Y Tocles, hasta el pobre Tocles de "El Terruño", es, asimismo, Reyles, en buena parte, ya que el autor pone en boca de su personaje sus mismos discursos y le atribuye algunos de sus actos más notorios. El escritor se va encarnando en sus sucesivas criaturas, *avatares* de sí mismo, presentándose en cada uno de los períodos o fases por que ha pasado. Claro está que el escritor no toma de su vida, para animar al personaje, sino los caracteres y hechos principales, *característicos*, combinándolos con otros elementos novelescos de observación, dentro de un argumento imaginario, aunque lógico. Su novela es, pues, autobiográfica, pero sólo en lo esencial.

Al revés de lo que ocurre con otros novelistas que se encarnan en el personaje simpático de la obra, para justificarse o exaltarse ellos mismos ante el lector, — como D'Annunzzio en "*Il fuoco*", — Reyles se da combatiéndose, se encarna en un personaje anti-

pítico — excepto en "Beba" — refutándose a sí propio, retractándose del error pasado, presentando el *yo* que ha dejado de ser — el de la víspera — como un ejemplo de condenación. Acentuando dramáticamente los caracteres del personaje, como en Guzmán, o exagerando cómicamente los rasgos hasta trazar su propia caricatura, como en Tocles. Reyles proyecta en la obra el fantasma horrible o grotesco de su propia personalidad, ofreciéndose como una lección de experiencia. La obra de Reyles aparece así, bajo otro aspecto, como una serie de sucesivas rectificaciones, y, en último término, como una dolorosa y generosa confesión. Este aspecto particular de su obra acentúa el carácter de moralista que hemos atribuído a Reyles. Moralista, sí, o, si se quiere, eticista. Reyles es una conciencia profundamente inquieta, ostigada por el ansia de la verdad, un hombre que busca ansiosamente el sentido de la existencia y la norma de la conducta.

Temperamento pasional y orgulloso, parece poner su orgullo y su pasión en esa imperiosa demanda de la verdad, como las pone, evidentemente, en la saña de sus autocríticas y en las bizarras agresividades de su estilo.

No presenta, ni esa dirección segura y permanente de los espíritus de acción, como en Sarmiento, ni esa plácida temperancia del diletantismo, como en Rodó. Tiene demasiada inquietud crítica para lo primero; le sobran pasión y vigor para lo segundo. Su desarrollo mental sigue una línea parabólica, una como curva cicloidal que, después de haber alcanzado el punto de máximo alejamiento en "La Muerte del Cisne", parece entrar ahora en el período *de vuelta*.

Siendo tan íntimo y singular el vínculo entre su persona y su obra — no pudiendo entenderse ésta sin relacionarla con aquélla, — y siendo además su obra, como dijimos, el proceso de su conciencia y de su vida, adoptaremos, como el mejor, si no como el único posible, el método biográfico de exposición. Trazaremos la crítica de Reyles como si escribiéramos su historia hasta la fecha, que no otra cosa es, en definitiva. Esquemática por necesidad, será

esta la biografía crítica de una de las personalidades intelectuales más intensas y representativas de Hispano-América.

* * *

Nace Carlos Reyles de recio tronco pecuario. Su padre, robusto como un toro, barbudo y tutelar como un patriarca antiguo, es uno de los más ricos ganaderos de la República. Con Hughes, Jackson, Steward y otros sajones, había introducido al Uruguay los primeros planteles de Merinos y Durhams de Inglaterra, cruzándolos con el ganado semicimarrón que trotaba por esas cuchillas, reformando en sus métodos la primitiva ganadería colonial, y levantando la riqueza rural del estado de postración y ruina en que la habían dejado los nueve años de la Guerra Grande. Aunque de escasa cultura, su vasta fortuna, así como su pródiga beneficencia, dánle consideración y peso social, llevándole al Senado y a otras altas posiciones públicas.

La aspiración de todo rico estanciero es tener un hijo *doctor*. El joven Reyles estaba, sin duda, destinado por su padre al doctorado. Mas, el genio indisciplinado y voluntarioso aleja al joven del paciente normalismo universitario. El mismo nos narra, en parte, su adolescencia, en las páginas autobiográficas de "Por la Vida", su primer intento de novela.

En el colegio montevideano donde pasa el pupilaje *consentido* que se dispensa a los hijos de familia pudiente, es un muchacho triste y orgulloso, huraño a la vulgar camaradería y díscolo a la obediencia. Huérfano de madre, no conoce el calor del afecto hogareño ni la alegría expansiva de las francas amistades. Su adolescencia transcurre concentrada y ansiosa. En su boca se pliega ya la desdeñosa soberbia, y sobre su frente pálida se cierne el pesimismo. Intensa curiosidad mental — ¡curiosidad mental, alcahueta del Demonio! — le inclina largas noches sobre los libros profanos, tanto como le aleja de los escolares textos. Se manifiesta en él al autodidacta.

Su primera cultura es romántica: pero, poco sentimental y soñador, antes bien, sensual y volitivo, no es el *claro de luna* lo que le sugestiona sino la tempestuosa pasión y la rebelión satánica. La literatura de que se nutre cultiva en él su natural individualismo, agría su humor, ya de por sí bilioso, y exalta su anárquica indisciplina. A los veinte años, si las intensas fuerzas de la fermentación vital no encuentran su escape en la acción, buscan extraños desahogos. El joven Reyles desahoga su corazón escribiendo un libro, su primer libro, un intento de novela: "Por la Vida". En ella narra el novel escritor sus vivas impresiones de adolescencia, sus tristes memorias del internato, algunos hechos familiares de carácter dramático, inocentes alardes de hombría y de crápula, todo ello amasado con fogosa levadura revolucionaria y muy exagerado por el escepticismo romántico. Ingenua, arbitraria y confusa, como todas las cosas a esa edad, la novelita demuestra, sin embargo, una cualidad excepcional en su autor: no es un remedo de otras mayores, no hay en ella reminiscencias de autores leídos: todo es propio, personal, de primera mano, vivido. No hay más influencia de lecturas que la inevitable en los sentimientos. Y esto, a esa edad, es un mérito singularísimo, que revela, por cierto, una ingénita e imperiosa individualidad.

Y he aquí que, a los veinte años, por muerte de su padre, el joven Reyles se encuentra libre, solo y millonario. El mundo se abre ante él: Europa le abre sus caminos dorados y tentadores. Parecería dispuesto a lanzar en desmelenada carrera su ansiosa mocedad, derrochando la paternal hacienda. Pero, la misma insólita magnitud de su situación, parece manifestar en él un sentido de responsabilidad moral y una virtud hereditaria: la voluntad, ambas hasta entonces latentes. Obediente al deseo *in extremis* de su padre, se instala en la estancia para atender personalmente a su cuidado y proseguir el desarrollo de la obra zootécnica emprendida por el recio genitor de "El Paraíso". El joven romántico se convierte, pues, en cabañero. Mas, siendo su vocación intelectual un imperativo, lejos de desatender entonces su cultura la intensifica,

alternando el libro con la tarea pecuaria. En pos del joven hacendado, llegan a los pagos cimarrones los pequeños demonios socráticos del pensamiento. Y junto al cruzamiento de los ganados se opera el cruzamiento de las ideas. En la biblioteca de *las casas*, hay *reproductores puros* como en los galpones. En ese tiempo conoce, además de los clásicos, los escritores de la escuela realista, entonces dominante en Europa. Estas nuevas influencias mentales, así como el efecto directo de su nueva posición en la vida, determinan un más grave discernimiento en su criterio, así como acrisolan su gusto literario. Pero el fenómeno singular, personalísimo, que se produce entonces en Reyles, es el vínculo que establece entre su intelectualidad y su condición de cabañero. En vez de separar ambos *reinos:* el de Dios y el del César, los unifica, buscando un sentido ético a la labor pecuaria. Este fenómeno revela el carácter moral de la personalidad de Reyles: *necesita* justificar su vida dándole un valor ideológico, una trascendencia social. De este conjunto de factores nace "Beba", su primer obra seria.

"Beba" es, ante todo, un canto al trabajo pecuario, a la industria rural, al esfuerzo de los cabañeros. Se exaltan en ella ese esfuerzo y esa industria en su doble valor de creadoras de la riqueza nacional y de manifestación de la energía en los individuos. *Tito*, el cabañero, el héroe de la novela — aún cuando su protagonista sea *Beba* — es un ejemplar tipo de hombre fuerte: rectitud de carácter y de acción, sin flaquezas sentimentales, pero sin bajos egoísmos: un hombre de empresa, en fin; pero no un encomendero, sino dotado de conciencia moral imperiosa. En Tito, Reyles se refleja a sí mismo, si no por entero, al menos en su aspecto de hacendado, ya que Tito no es literato como Reyles. En cierto modo, Tito recuerda también a Reyles padre, pues el esfuerzo innovador y la lucha contra las adversidades que caracterizan la vida de Tito, pertenecen, en verdad, al padre más que al hijo; reflejan la lucha y el esfuerzo sostenidos durante largos años, no sólo contra las dificultades del medio económico, sino contra la rutina celosa de los viejos estancieros criollos, adormecidos en su sistema de pastoreo

bárbaro, oponiendo su inquina y hasta su burla a los nuevos métodos zootécnicos, implantados por los hacendados de carácter sajón. Con la diferencia que, Reyles padre triunfó, al fin, de su empeño, y Tito, el héroe de la novela, por motivos que ya diremos, es vencido. El padre se halla así, también, justificado y ennoblecido en la novela del hijo. "Beba" corona moralmente la vida del genitor, como la "Cabaña Reyles", que implanta más tarde el hijo, la consuma materialmente.

Por boca de Tito, Reyles expone sus conceptos acerca del valor social de la cabaña.

—"Para mí, no cabe duda; el problema de nuestro porvenir estará resuelto el día que hayamos asegurado la exportación: y, como esa exportación y las reformas preliminares consiguientes sólo las llevarán a cabo los criadores progresistas, inútil es decir que, en esa gran obra debe esperarse mayores beneficios del último cabañero que de todos los políticos, letrados e industriales que pululan por ahí. Y por eso es que "El Embrión" no aparece a mis ojos como un establecimiento de campo solamente: veo en él algo más que eso, veo el nacimiento de una industria nueva y generosa, como veo en los reproductores que vendo, no los reproductores, sino los gérmenes de aquella industria, que se desparraman por aquí y allá, para desarrollarse en el momento oportuno e invadirlo todo. Otras veces se me figura que son — por eso los cuido con tanto esmero — mis ideas hechas carne, vivas, que van a convencer a los incrédulos, o me los imagino soldados que marchan a la conquista de un país rico que hay dentro de este pobre país, pero siempre les atribuyo una trascendentalidad que las gentes no alcanzan a comprender, y que yo siento con una fuerza tan viva y tan sincera que no puede engañarme. No me engaño, no. Merced a ellos nos acercamos paso a paso al punto de partida de nuestro engrandecimiento, que ya no debe de estar lejos... Hace mucho tiempo que "El Embrión" desparrama por los campos la generosa simiente y la hora de recoger la cosecha no se hará esperar gran cosa. ¡Ah!, cuando ese día llegue, cuando la exportación se afirme y hasta los

rezagados comprendan la necesidad de mejorar sus haciendas. "El Embrión", después de haber dado el alto ejemplo, se convertirá en mina robustecedora de la riqueza nacional, pues todos los ganaderos vendrán a buscar aquí, a la fuente, la sangre rica para inocularla en sus ganados. La actividad, el espíritu emprendedor, el sano liberalismo, que, forzosamente, ha de imponer semejante evolución, arrancará a la campaña del profundo letargo en que la tiene sumida una rutina vergonzosa, y entonces se verán surgir de las desoladas taperas y monótonas llanuras, graciosos edificios, lozanas praderas, apretados montes, y transformarse en valiosos productos, los salvajes animales que ahora, como dejados de la mano de Dios, arrastran sus enflaquecidos miembros por los campos. Y, gran parte de esto, se deberá a "El Embrión", porque de él ha partido el impulso inicial, la idea madre, y porque todos sus esfuerzos han sido a sabiendas dirigidos a ese punto".

Como se induce de lo transcripto, Reyles, uniendo su aún fresco y generoso idealismo de los veinticinco años al positivismo económico que impone su condición de hacendado, fragúa su teoría de patriotismo agrario, *intelectualiza el hecho*, convirtiendo la acción en doctrina. Lo que en el padre fué sólo *voluntad*, en el hijo es también *representación*.

Por primera vez en las letras rioplatenses y de modo insuperado, describe "Beba" el ambiente de la cabaña. La novela nacional que, hasta entonces, no cuenta con más realización seria que el romance de Acevedo Díaz, ha reflejado la estancia primitiva, la égloga salvaje del pastoreo, con sus manadas cimarronas y sus gauchos bravíos.

La estancia moderna, en lo que ella aduna de poesía pastoril y de esfuerzo industrial, está en "Beba", sentida y descripta de manera acabada. Refleja la segunda época social de la ganadería, con sus elementos, su ambiente, sus prácticas y sus tipos correspondientes, así como la novela de Acevedo Díaz y de Viana reflejan la vida ganadera en sus formas primitivas y tradicionales. En "Soledad" y en "Gaucha" hallamos la ganadería hispano-criolla, con

su rutina patriarcal y bárbara; en "Beba" la ganadería anglo-criolla, con sus intensificaciones técnicas y sus hábitos europeos. La reforma de la ganadería, que transformó la vida y el tipo del gaucho, es obra del colono sajón. Y sajonas son las razas de animales finos de cruza que modificaron la calidad del ganado, — los métodos zootécnicos de organización, — los capitales ferroviarios y las modas *farmers* que sustituyen a las gauchescas. "Beba" refleja el ambiente de la estancia anglo-criolla, la campaña en vías de modificación por obra de la energía sajona. Y refleja, asimismo, el momento social que representa la implantación de la Cabaña, pugnando entre dos fuerzas hostiles: la vieja rutina gauchesca de la campaña y la vanidad viciosa de la ciudad, representadas: la primera por el coronel Quiñones, estanciero y caudillo, — la segunda, por la familia de los Benavente, burgueses montevideanos.

El romance de amor — pasional y trágico — entre Tito y Beba, aún cuando concentra el interés novelesco, no es lo capital de la obra.

"Beba" es, por una parte, la rebeldía de la individualidad contra las reglas convencionales; por otra, la lucha de la iniciativa innovadora contra la rutina inmovilizada. Beba se rebela contra la moral mundana al aceptar su situación de concubinato pasional con Tito, rompiendo la valla legal y moral del matrimonio. Tito lucha contra la rutina tradicional y estéril, al querer implantar en su establecimiento de campo los métodos modernos y técnicos, quebrando la inercia de la rudimentaria ganadería colonial. A pesar del optimismo individualista y económico del autor, Beba y Tito son vencidos, en su rebeldía y en su esfuerzo. El aislamiento y la reprobación que su actitud moral produce en torno de su amor, ensombrece pronto su día y hace amargos y desventurados sus corazones. Beba, abandonada, se suicida al fin. Y la hostilidad y la terquedad que Tito halla en torno de su empresa, acaban por frustrar el esfuerzo y anular el carácter. Tito se rinde y adapta. Beba y Tito son la vida, en su energía de pasión y de voluntad: los que

les rodean, y cuyo peso, al fin, los vence: la familia burguesa de los Benavente, con su culto del convencionalismo social, el marido palurdo y *calavera*, los estancieros rutinarios que acogen con burla y enojo las innovaciones de Tito, son la inercia negativa y el mal, que estanca y esteriliza la existencia.

El desenlace de la novela revela un dejo persistente de pesimismo en el alma del autor, — resabio juvenil y romántico, — que necesita de la Tragedia. Lo natural es que Tito hubiese triunfado, como triunfó el viejo Reyles. El desenlace trágico es, sin embargo, más *bello*, más *novelesco*, y esta sugestión literaria es lo que tal vez induce al autor a adoptarlo.

Por lo demás, reconozcamos que no sólo no se resiente de ello la obra, sino que, el desenlace *estético*, impide que sea obra de *tesis*. Realista en su concepción, vigorosa en su contextura, con raigambre americana, así por sus elementos como por sus conceptos, es "Beba" la más libremente artística de las novelas de Reyles. Y la que, en consecuencia, ha de conservar por más tiempo la lozanía carnosa y el jugo original.

* * *

Después de "Beba", emprende Reyles repetidos viajes a Europa, en cuyas grandes ciudades lleva vida opulenta y refinada, gustando, con pasión sensual y curiosidad de analista, todas las sutiles y poderosas esencias de las civilizaciones maduras. Europa se halla, entonces, en el período álgido de esa gran crisis de la conciencia occidental que se produce en los últimos lustros del siglo XIX. Nunca en la historia, el pensamiento humano ha sido más intenso, más audaz y más múltiple, nunca se ha aventurado con más intrépida libertad a la exploración y conquista del Universo. Pero, tal vez a consecuencia de esa misma multiplicidad y de ese mismo esfuerzo, el cansancio y la desorientación se producen en el alma de este fin de siglo.

Falta a la conciencia una dirección, a la civilización una fuerza, a la vida un ideal. El nihilismo moral y el esteticismo sensualista — consecuencias de las grandes negaciones pesimistas incubadas en la entraña atormentada del siglo — corroen y neurotizan el alma contemporánea, quebrando los resortes profundos de la voluntad. Despojada de todas sus fuerzas ideales, desorientada en la penumbra crepuscular del camino, se refugia en el cultivo de la emoción refinada y en el análisis sutil y torturador de sí misma. Después de haber devorado al Mundo, el alma finisecular se estaba devorando a sí misma.

Reyles bebe en la crátera bizantina de Lutecia el veneno amargo y delicioso de la Decadencia. Conoce a Baudelaire, a Ibsen, a Barrés, a Bourget, a Huysmann, a D'Annunzzio. La neurosis de *la hora* entra en él, con todas sus sutilezas psicológicas y sus perversidades malditas. Llevado fatalmente en la corriente literaria del momento, trucca la *pasión* por la *sensación*, la acción por el análisis, la idealidad moral por la delectación estética.

Publica entonces sus "*Academias*", serie de breves novelitas, en las que priman las influencias decadentes, precedidas de un prólogo programático, en el cual manifiesta su nueva actitud intelectual. Habla en él de "los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin-de-siglo" y de "los latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado". La novela nueva, la que él se propone escribir, apartándose del realismo de "Beba", ha de contener aquellos *estremecimientos* y expresar aquellos *latidos*.

La primera de las *Academias*, "Primitivo", no ofrece nada de particular; es de poco mérito y, desde luego, muy inferior a "Beba". El autor la refundirá, años más tarde, muy modificada, en "El Terruño", lo que significa reconocer la inconsistencia de la primera versión. Es un cuento campero, algo alargado por el prurito del análisis psicológico a lo Bourget, de asunto bastante artificioso y perverso. En estos artificios y perversidad se denota el nuevo estado de la conciencia literaria en Reyles. Conviene observar aquí que, buscando ser más original y sutil, Reyles aparece en

esta novelita bastante más ingenuo. Es evidente que su personalidad sufre un trance de sugestión.

"Sueño de Rapiña", segunda de las "Academias", es una composición alegórica hecha de elementos abstractos y figurativos, sin mayor novedad de asunto, — el castigo de la avaricia, — cuyo único objetivo parece ser la belleza literaria. Logrado está, por cierto, el propósito formal: obra de artista escépsico y parnasiano, recuerda ciertas páginas similares de Oscar Wilde.

"El Extraño" es la más importante de las tres *Academias*, porque en ella se manifiesta por entero el estado de conciencia del autor, volviendo al motivo autobiográfico. Julio Guzmán, el *Extraño*, es un personaje representativo de la crisis moral de la hora: semejante a los protagonistas de Barrés, de Huysmann y D'Annunzio, padece, en forma aguda, el mal del siglo. El nihilismo moral y el intelectualismo esteticista le han extraviado por oscuras rutas de perversión y sufrimiento, desviándole de los caminos de la Humanidad. Todos los sentimientos sociales y familiares han muerto en él: se han roto todos sus vínculos morales con la especie; y, ajeno a todo, extraño entre todos, sólo vive para un torturado afán de sensaciones y de refinadas experiencias. Es un jardinero de las Flores del Mal... En el fondo, como todos sus ilustres congéneres, no es más que un pobre hombre que ha perdido su alma...

Como novela, "El Extraño" es el ejemplar más característico — y de más valor, en las letras uruguayas, — de la novela llamada *psicológica*, que, surgida en Francia, después del naturalismo, teniendo su antecedente o precursor en Stendhal, cultivada preciosamente por los Barrés, Bourget, D'Annunzzio y otros grandes diletantes, expresa y documenta la psicología literaria de la época. *Novela de almas*, le llamaron también, porque, siendo su característica seguir el proceso sutil y complicado de una actitud que se desarrolla en la conciencia, su *acción* es toda interior y analítica. Prefirieron los *novelistas de almas* los personajes de selección, los *raros*, los refinados, los que ofrecen más complicación y sutileza al análisis, siendo, pues, una novela esencialmente aristocrática. Por

eso decía satíricamente Mirbeau que las *almas*, para Bourget, debían gozar, por lo menos, de diez mil francos de renta. Cuanto de vicioso hay en este análisis no es necesario decirlo, dicho ya lo morboso de su tendencia. Todo en esta novelita es, pues, una expresión — por no decir un reflejo — del momento literario europeo.

¿En qué sentido y hasta qué punto Reyles se ha encarnado en Julio Guzmán, el Extraño? Es evidente que en el Extraño, ha puesto Reyles su estado de conciencia de ese momento; pero lo ha proyectado en un personaje imaginario, aunque de carácter real; Guzmán es un hombre con la *psicología* de Reyles, pero actuando en circunstancias supuestas; de modo que no es, pero *podría ser* el autor. Debe entenderse, pues, como un documento de autobiografía psicológica, no como una autobiografía estricta de hechos.

Estado de conciencia momentáneo, decimos, es ese que Reyles manifiesta en las Academias y encarna en el Extraño. Tres años después, en 1900, publica "La Raza de Caín", negación del programa de las Academias, condenación moral del Extraño. Reaccionando contra *el mal del fin del siglo* que le había contagiado, purgándose de la intoxicación de la cultura *decadente*, cuyos efectos de disolución psicológica experimentara, Reyles se vuelve, en un violento impulso de salvación, al plano del *realismo burgués*. Huyendo del maligno influjo de las perversiones intelectualistas se refugia en la realidad in-intelectual; por condenar la aberración dolorosa en que ha caído la conciencia literaria de la época, condena al pensamiento mismo; confundiendo e identificando la enfermedad con el órgano y el vicio con la función, reniega de la función y quiere anular el órgano. Puesto que el cultivo de la intelectualidad nos ha conducido a la disolución moral y al enervamiento volitivo, produciendo sólo tortura y delincuencia, condenemos la intelectualidad!

En "La Raza de Caín" Reyles va a hacer el proceso de su estado de conciencia anterior. Erigido en acusador, hace comparecer a Guzmán para condenarlo. Pero, desmedrado por el propósito del autor, despojado de cuanto en él había puesto de simpatía, Ju-

lio Guzmán reaparece sólo en sus vicios y deformidades; ya no es siquiera *extraño*: es, simplemente, un *enfermo*. A la falta de conciencia moral que antes padecía, se aduna ahora una incurable abulia: ambas son, según la tesis de la novela, resultado directo e inevitable del intelectualismo.

Vive Guzmán, ahora, inadaptado y desazonado, en el ambiente burgués de la familia; fracasado en sus ambiciones de grandeza, sin sentimiento de deber ni capacidad de acción, encastillado en su vanidad de hombre superior, tejiendo y destejiendo sueños, forjando y destruyendo teorías, envenenado y venenoso. Dios o el Diablo le han dado un semejante: Casio, ejemplar del mismo género aunque de inferior calidad. Casio es intelectual, amoral y abúlico como Guzmán; pero es más vil; mejor dicho, su vileza es más plebeya; carece del orgullo señoril que da a la perversión de Guzmán cierta gallardía. Y, frente a ellos, en oposición de caracteres y cualidades, el autor planta a los Croocker, rica y considerada familia anglo-criolla de negociantes. En estos Croocker, padre e hijos, presenta Reyles la salud orgánica, el equilibrio psíquico, la entereza de la voluntad, la dignidad de la conducta. Atenidos a las realidades comunes y a las normas establecidas, un fuerte y noble positivismo rige sus conceptos y sus acciones. Así, mientras los Croocker triunfan en el mundo y hallan la sana dicha, Guzmán y Casio, víctimas incurables de su vano intelectualismo y de su abulia crónica, caen, vencidos y deshechos, en los abismos de la delincuencia y de la perdición. Casio, incapaz de conquistar a la mujer que ama, — una de las Croocker, ¡nada menos! — se desespera cuando la ve a punto de ser la esposa de un rival, hombre *de negocios*, ¡por supuesto! — y, mordido de despecho y desesperación, no atina a hacer cosa mejor, la víspera de la boda, que verter veneno en la copa que ella beberá. Hubiera sido incapaz de matar de frente, con su mano; pero, echar veneno en una copa, a escondidas, es más fácil... — Guzmán, por su parte, hastiado de todo, encenagado contra todos, decide a su querida a morir... Morirán juntos, después de unos días dichosos de olvido y liberación. Pero,

llegado el momento de abocarse el arma suicida, ante el cadáver aún palpitante de la querida. — "¡oh, vaso de tristeza!, ¡oh, mi Gran Taciturna!" — tiembla y vacila, no puede, la mano no obedece, cae, junto a la muerta, sollozando en un irredimible horror. Y así, Guzmán y Casio, van a concluir sus vidas impotentes y malignas a a celda de una Penitenciaría.

"Libro doloroso pero necesario", llama Reyles, en la dedicatoria a "La Raza de Caín". Lo es en verdad, y entraña una gran lección, si en Guzmán y en Casio hemos de ver solamente al tipo pervertido por la cultura aberrante y desquiciadora de la Decadencia. Como personajes representativos del *mal del siglo* que se propagó en las postrimerías del siglo XIX (nihilismo, esteticismo, amoralidad, abulia), ambos personajes son muy verdaderos y ejemplar es su condenación. Pero, la obra resulta falsa y aberrante a su vez, si en Guzmán y Casio se quiere presentar al tipo *intelectual* en oposición al tipo *volitivo*. Y que tal es la intención del autor se deduce, por haber puesto, frente a los dos *intelectuales*, Casio y Guzmán, los negociantes Croocker, tipos *ininteleclualcs* y militarios, en vez de ponerlos frente a otros intelectuales de intelectualidad positiva y fecunda. Si la intención de Reyles hubiera sido demostrar — o, simplemente, *mostrar*, que es más artístico — la aberración en que había caído la cultura literaria europea en ese fin de siglo — debiera haber presentado, para que surgiera el contraste y el efecto, frente a la falsa y corrompida cultura, la cultura sana y verdadera, la que se funda en los principios vitales y eternos, por cuyo influjo evoluciona el hombre. Guzmán y Casio no representan al tipo intelectual en sí, ni en general, sino a cierta clase de tipo intelectual, propio de ciertos períodos de crisis y decadencia, que desaparece, una vez que han desaparecido las condiciones especialísimas que le determinaron. Representan un extravío de la intelectualidad, no la intelectualidad misma. Un lustro después, no más, de aparecida "La Raza de Caín", ya esa clase de tipo intelectual pertenece a la historia. Pasado el mal, la conciencia moderna ha reconquistado la integridad de sus fueros.

y la literatura no ha vuelto a producir obras *tóxicas* como "El Jardín de Berenice" de Maurice Barrés, "El Triunfo de la Muerte" de D'Annunzio, o el "Monsieur de Phocas" de Jean Lorrain. La inquietud mental, la actitud meditativa, el análisis, la crítica, el descontento, la inadaptación, la rebeldía, son fenómenos humanos permanentes, inherentes a nuestra naturaleza, las condiciones vitales del pensamiento, los caminos de la conciencia, los factores necesarios de la evolución del hombre. Pero ellos no implican la disolución de la personalidad, ni la obliteración del sentido moral, ni la parálisis volitiva. Pueden oponerse, en muchas ocasiones, a la dicha, a la dicha simple y tranquila, que proviene de la incondicional adaptación a la normalidad establecida. Ya lo dijo el humorista: "si quieres ser feliz, muchacho, no analises". La inconsciencia es feliz: vale decir, que está satisfecha. Conciencia es dolor, dijo otro, que no era humorista. Sí, conciencia es dolor, pero ese *dolor* es la condición necesaria de nuestro esfuerzo por *elevarnos*: no es maldición de Caín, sino heroísmo de Prometeo. "Dormía — ha dicho uno de los más grandes meditativos — y soñé que la vida era Belleza. Desperté y comprendí que ella es Deber". El intelectual que no haya comprendido que la vida es *deber*, está dormido aún, y sueña. Ese sueño suele transformarse en pesadilla: tal les sucedió a los *decadentes*. La cultura que no tenga por principio la frase de Kant es aberrante, y sus frutos son venenosos. En el Jardín de Berenice no florecen más que rosas de locura, ni maduran más que pomas de muerte. Los intelectuales que Reyles presenta en "La Raza de Caín" se han envenenado con los frutos de esa cultura.

Así, la lección *"dolorosa pero necesaria"* que Reyles se propone dar en esta novela, se frustra en gran parte, por presentar la antítesis impropia del intelectual y del negociante, en lugar de poner, frente a frente, en dialéctica viva, la aberración intelectual que representa Guzmán y la intelectualidad verdadera: la de la conciencia despierta.

En cuanto novela — aparte de su *tesis* — "La Raza de Caín" tiene valores positivos de realización. Supera a "Beba" en interés dramático, — en este aspecto es la más interesante de las novelas de Reyles, — como también en la sutileza del análisis psicológico, y en la vigorosa elegancia de la prosa. Encarna, por su asunto, un momento típico de la evolución intelectual del país; no porque los Guzmán y los Casio den el tipo general de la intelectualidad nacional en esa época, — el tipo general era burgués — sino porque representan a la minoría selecta que, en nuestro ambiente, sufrió el contagio morboso de la Decadencia, encarnando, por tanto, la psicología del momento.

* * *

De "La Raza de Caín" a "La Muerte del Cisne" median diez largos años. Durante este tiempo — en que la vida del *gentleman farmer* millonario se reparte entre espléndidos viajes por Europa y saludables temporadas en su Cabaña — su cultura se renueva y se intensifica. De casi exclusivamente literaria que era, se vuelve predominantemente filosófica. El escritor busca su fundamento ideológico, su concepción orgánica del mundo, su sistema. Y, asimilando a Nietzche y a los materialistas científicos, en típica amalgama, logra definir y organizar en cuerpo de doctrina los conceptos que, de modo pragmático, informaban ya su última novela. "La Muerte del Cisne" es la concresión doctrinaria de la tesis anti-intelectualista que mueve "La Raza de Caín".

Entre una y otra, a través de ese viaje mental, se encuentra, a modo de pequeña isla,—no Citeres, ciertamente—un opúsculo: "El Ideal Nuevo", donde el autor, dirigiéndose a la clase capitalista del país, expone un programa de acción político-social. Reaparecen en este programa, concretados y desarrollados, los conceptos económicos enunciados en "Beba" por boca de Tito Ribero. Obsérvase que el autor vuelve a proseguir la línea de su carácter, después de la interrupción de las Academias, lo que demuestra no haber sido esta modalidad sino

una desviación accidental de su mente, determinada por la sugestión de la hora. La tendencia realista de su temperamento es la esencial y dominante, así en su vida como en su obra, no siendo los momentos romántico y decadente sino cortos desvíos. Puede reconocerse en la vida mental de todo hombre, una parte permanente, que es su carácter, y una parte accidental, que son las sugestiones que le atraen y le alejan. La conciencia en agraz, es semejante a un joven que, solicitado por las tentaciones del mundo deja su casa una y otra vez, para correr en pos de la aventura; y después de cada aventura, desilusionado y con fatiga vuelve a su casa: hasta el día en que, desengañado ya de aventuras o demasiado viejo para emprenderlas, se establece en su hogar definitivamente. La conciencia necesita ensayar todas las posiciones y las actitudes, pero tiene un refugio real en sí misma, tiene su *casa*, a la cual vuelve y en la cual reposa después de cada ensayo. Así vemos que una tendencia psicológica permanece y prevalece en la evolución de toda conciencia, a través de las distintas posiciones que haya podido adoptar, según sea su temperamento realista o idealista, emotivo o cerebral, místico o positivo. ¿Estaría, pues, predeterminado el carácter mental de cada hombre? No es este problema para dilucidar aquí. Limitémonos a apuntar el hecho y, refiriéndonos al caso en cuestión, observemos que, en Reyles, la *casa* estable y propia, a la cual vuelve después de sus nómades aventuras intelectuales, es el realismo: en definitiva, Reyles verá el Mundo desde su Cabaña.

El *Ideal Nuevo* que Reyles proclama en su opúsculo de 1903, es la acción económica, la empresa productora, la iniciativa industrial, la intensificación técnica del trabajo, la potencialidad de la riqueza, teniendo como objeto *ideal* — si así puede decirse — el engrandecimiento material de la República. El escritor se dirige a la *clase productora*, — entendiendo por tal a los capitalistas: hacendados, industriales, comerciantes — incitándolos a desligarse de los partidos políticos existentes, cuya esterilidad afirma, y formar una *Liga del Trabajo*, que actuaría a la vez como fuerza económica y

como fuerza política. El *Ideal Nuevo* es, pues, un ideal esencialmente económico, y no en el sentido de la justicia social, buscando una más equitativa distribución de la riqueza y un orden más humano, sino, simplemente, en el sentido del poder. Programa especialmente *capitalista*, pues, opuesto al socialismo, y de tendencia rigurosamente conservadora, dentro del positivismo liberal sajón.

Tiene este programa, como antecedente, una frustrada aventurilla política de Reyles: la fundación del *Club Vida Nueva* en 1901 centro en que quiso congregar a la juventud intelectual del Partido Colorado, para emprender una acción renovadora en las normas tradicionales de la política criolla. En qué consistiría concretamente — según la intención de Reyles — esa acción renovadora, no es posible saberlo: el discurso pronunciado por su iniciador en la ceremonia inaugural del Club, flota y divaga gallardamente en esa vaguedad retórica que caracteriza, en general, la oratoria política. No tenía, ni remotamente, ese discurso, la concresión del programa que después ha de enunciar en el *Ideal Nuevo*. El caso es que, a poco de fundado, y a pesar de un brillante ciclo de conferencias y veladas político-literarias, el Club pareció no responder a las intenciones de Reyles, por lo que éste se apartó de él, abandonándolo a su inevitable decadencia. Consecuencia de esta decepción sufrida, es, sin duda, la proclama que, en el *Ideal Nuevo* dirige a los *productores*, considerándolos los únicos capaces de realizar acción renovadora en el País. Es lógico suponer que el fracaso del *Club Vida Nueva* encontó en Reyles su anti-intelectualismo. Lo cierto es que el programa de 1903 es la antítesis del discurso de 1901, siendo el discurso de corte idealista, dentro de su vaguedad, y el programa concretamente económico.

* * *

En "La Muerte del Cisne", proclama Reyles el fracaso de todos los valores éticos de la filosofía idealista y considera aberración inspirar la conducta del hombre en *principios* racionales. "Ideolo-

gia de la Fuerza" — así llama a la primera parte del libro — establece que la ley de la fuerza es la que rige todos los fenómenos del Universo, incluso la vida humana. El Derecho social es una falsedad teórica y el Altruísmo moral una debilidad nefasta: ambos se oponen a la expansión conquistadora de la energía vital y al natural dominio de los más aptos, es decir, de los más fuertes. La nueva ética ha de fundarse sobre la realidad del Egoísmo y sobre la Voluntad de Potencia. — En la segunda parte, procura demostrar que el Oro,— en cuanto significa dinero, se entiende—representa la suma de aptitudes inteligentes y de energía volitiva que el hombre es capaz de desarrollar. Se justifica y se da un sentido profundo a la frase vulgar, hasta ahora tomada en modo irónico: "Tanto tienes, tanto vales". La riqueza, siendo energía acumulada y poder efectivo, es la manifestación concreta, en la vida humana, de la ley de la fuerza que rige la vida universal. La "Metafísica del Oro" es, pues, un aspecto de la Metafísica de la Fuerza. — En la parte tercera, llamada "La Flor Latina", el escritor simboliza en París, cuya vida describe en vigorosas páginas, quizás las mejores que han salido de su pluma, la cultura *idealista*, desde su orígenes greco-latinos, pasando por el romanticismo caballeresco y el racioralismo de los Derechos del Hombre, hasta las modernas neurosis literarias hechas de sensualidad y de misticismo. Aparece Lutecia, magnificada a la luz crepuscular de su decadencia, flor de femenina gracia y de enervante perfume, inclinándose, sobre la muerta laguna histórica de que ha brotado: el error de los siglos idealistas, la aberración intelectualista de la cultura. Reyles celebra la agonía del Cisne en canto de robusta prosa.

Esta tesis es, en síntesis, una adaptación de Nietzche al plano económico, con apoyo en el materialismo científico. Directamente nietzcheanos son sus principios: *Egoísmo* y *Voluntad de Poder*. Pero, en la aplicación o adaptación de estos principios a la actividad financiera está la novedad de "La Muerte del Cisne".

Nietzche, artista ante todo, muy *helenista*..., muy *clásico* todavía, a pesar de su transmutación de valores y de su barbarie rubia, exal-

ta el heroísmo intelectual y guerrero, despreciando, como cosa inferior, no-estética, no-dionisíaca, el utilitarismo mercantil. Nietzche conserva aún el desdén del griego noble y del noble germano hacia el vil negocio. ¡Eh! ¡hay todavía en Nietzche mucha vieja literatura!... Reyles completa la trasmutación de valores, la revolución ética, reivindicando para la conquista de la riqueza por medio del negocio el más alto título de excelencia en la jerarquía de lo *real*. ¿Hay nada más idealista, más intelectualista, más literario, más anti-vital, más *falso*, en suma, que ese desprecio filosófico del oro, que ese desdén hidalgo por el *negotium*? ¡El oro es poder! El negocio es el medio *práctico* de dominación. Conquistar la riqueza, ¿no es, en suma, conquistar la soberanía de la tierra? Un millonario, ¿no es una potencia en el mundo? Los príncipes de la banca, los jefes de los *trusts* industriales, ¿no tienen realmente en sus manos los gobiernos, la guerra y la paz, la suerte de los Estados, el destino de muchas cosas? Los ferrocarriles, las minas, los talleres, las extracciones, los vapores, toda la producción y circulación de la riqueza del mundo, ¿no es el poder real que determina sobre todas las demás cosas? ¡Nietzche era demasiado *esteta* para matar al Cisne! Se contentó con matar al cordero cristiano. Reyles, realista neto, aplasta sin piedad al Cisne bajo las ruedas de su automóvil! Este Cisne no deja, por otra parte, de tener su parentesco íntimo con el *claro de luna* abominado por los futuristas. ¿Reyles no podría ser un Nietzche futurista? De todos modos es, seguramente, un Nietzche de *Wall-Street*.

Largo sería separar, en esta tesis, la parte de verdad y de error que contiene; tarea esta que, por lo demás, nos ahorra el mismo autor, al rectificarse posteriormente, según veremos, en los "Diálogos Olímpicos".

Conviene apuntar, no obstante, — por lo que de ejemplo puede servir en cuanto a los métodos del raciocinio — que, los errores en que incurre Reyles en esa tesis proceden, necesariamente, de la unilateralidad de su visión de los hechos. Toma uno de los términos de la realidad por el único válido y positivo, anulando teóri-

cuente la dualidad recíproca de lo *real* y lo ideal — la *dualidad viva* de la Historia — en que se desarrolla de hecho la vida humana. Reyles desconoce aquí — aunque lo ha de reconocer después, si bien un poco a regañadientes y procurando atenuarlo — que, lo que llamamos *ideal*, por oposición a lo *real*, es, en cuanto fenómeno humano, tan real como su contrario, puesto que obra en la conciencia y en la humanidad como un factor positivo. Negar el valor efectivo de lo ideal en la historia, es negar el hecho. Desconocer la realidad del fenómeno intelectual en el hombre, es desconocer al hombre. El *realismo* de "La Muerte del Cisne" resulta así anti-histórico: es un realismo *dogmático*.

* * *

Entre "La Muerte del Cisne", cuya tesis acabamos de glosar, y los "Diálogos Olímpicos", en que el autor rectifica en gran parte esa tesis, se interpone "El Terruño", publicado en 1916.

¡Cosa desconcertante este *Terruño!* Tocles y Mamagela, sus dos protagonistas, representan o pretenden representar: el uno, la intelectualidad que se empeña en dar un sentido ideal a la existencia, obrando según ese sentido; la otra, el criterio utilitario, ajeno a toda ideología, moviéndose dentro de las normas comunes establecidas. Uno y otra reproducen, pues, en distintas formas y circunstancias, la eterna oposición de Quijote y Sancho, encarnando a su manera los principios antinómicos que, cuando se separan no hacen más que buscarse mutuamente — como los sexos, — puesto que su destino es la unidad. Como en la concepción fundamental de Cervantes, la separación de ambos principios — muy real y frecuente, por cierto — trae la esterilidad de ambos: El caballero, privado del sentido de la realidad inmediata, se pierde en empresas quiméricas; el villano, privado de la idealidad de su señor, cae en un sensualismo digestivo. De la armonía de ambos elementos, — muchas veces lograda, — es que surge el goce inteligente y la idealidad positiva.

Mamagela, robusta estanciera criolla, es Sancho con faldas: pero un Sancho no tan simple como el escudero cervantino, sino con algo del Ama y del Cura, por modo que encarna en su fortaleza matronil, el materialismo de la burguesía. Tocles, abogado, político y literato, es un Quijote de jacquet y pluma, enloquecido sobre los libros de filosofía, convertido en desfacedor de entuertos sociales y vengador de agravios a la Razón. Como su arquetipo, se cree destinado a grandes empresas y fracasa en cada uno de sus intentos. Vencido, desengañado, maltrecho, se rinde al fin, a su suegra Mamagela, en cuyo fogón doméstico — que, por cierto, exhala un tufillo apetitoso de estofado — quema sus títulos, sus libros y... sus ideales. La locura de este quijotillo montevideano, no reviste, sin embargo, ningún aspecto extraordinario ni anormal: discretamente encuadrada en la normalidad de la vida corriente, consiste sólo en creer que las ideas pueden transformar al mundo, y en querer ser apóstol de esas ideas. Es, pues, la suya, la locura de todos los ideólogos y los agitadores que en el mundo han sido, desde Sócrates hasta nuestros tiempos. Tocles no es, en resumen, más que eso: un ideólogo, un intelectual; y eso precisamente es, para Mamagela, — encarnación del sentido burgués, — la locura. Pues locura es para ella, todo lo que no sea utilidad casera y aceptación de las normas establecidas. Verdad es que, Tocles carece por igual del talento y del carácter necesarios para ser un apóstol, un luchador o un caudillo; verdad es que él no es más que una medianía, muy hinchado de vanidad e indigestado de libros, pero no es menos verdad que Reyles ha querido representar en él al tipo *intelectual*, y condenar en él la acción ideológica. Lo mismo que, en otro tiempo, hizo con Guzmán.

Tocles es un intoxicado por la cultura *ideológica*, como aquel Guzmán de "La Raza de Caín" lo era por la cultura *esteticista:* son hermanos, o, mejor dicho, son el mismo tipo. Ambos encarnan la intelectualidad en dos maneras o épocas distintas. Guzmán, víctima del nihilismo moral y de la viciosidad estética, cae en la abulia y en la perversión. Tocles, víctima del racionalismo idealista, se

puede en empresas quiméricas y se destroza contra la realidad. En ambos, Reyles ha querido presentar un ejemplo aleccionador. También de "El Terruño" podría decir, como dijo de "La Raza de Caín", que es un libro *doloroso pero necesario*. Pero, en este caso como en aquél, el ejemplo se frustra, porque, frente al error y al mal que provienen de la falsa intelectualidad, no presenta la antítesis de la intelectualidad verdadera, sino la negación de toda intelectualidad, lo que es como combatir a la enfermedad con la muerte.

Es menester admitir que Reyles ha querido dar a esta novela un valor trascendente, — que, por lo demás, lo da la obra de por sí, — pues si sólo se tratara de ridiculizar y condenar en él la vana ambición intelectual de los tipos sin talento, la tesis perdería toda su importancia, aún cuando la obra conservara su interés como novela. Sería una tesis tan vulgar, como impropia de la envergadura literaria de Reyles. Por lo demás, así, nada habría que objetar a la obra. Tocles es, efectivamente, tal como lo presenta el autor, un hombre de muy poca consistencia, sin capacidad mental para realizar obra, ni temple ni carácter para la acción. Además, es un megalómano. Claro está que resulta inferior a Mamagela, cuyo positivismo familiar, jovial y opúparo, nos la hace muy simpática y preferible al tilingo de su nuero. Como suegra, Mamagela sería ideal. ¡Qué churrascos tan jugosos prepara! Francamente, nos gustan más sus churrascos que sus discursos. Pero, ateniéndonos a la tesis que resulta de la obra, Mamagela ya se vuelve para el lector una suegra malísima. ¡Se indigestan sus churrascos!...

El triunfo del utilitarismo de Mamagela deja en la obra un vacío espiritual tristísimo. Cuando Tocles, al final, desengañado, resignado y sumiso, quema sus manuscritos y sus cartas, el lector siente que, no son sólo las ideas y las aspiraciones del pobre Tocles lo que se quema, sino toda aspiración espiritual y toda idea.

Este sentido negativo de "El Terruño" aparece aún más evidente y desconcierta aún más, cuando se sabe que, por paradójica ironía, mucho de lo que piensa, dice y hace el señor Temístocles

Pérez y González es... lo que el propio Reyles ha pensado, dicho y hecho. Este es el más *épatant* aspecto de "El Terruño". *Academias* se llama el cenáculo literario en que Tocles se reune con sus camaradas de mocedad, evocando, en nombre y carácter, las *Academias* del autor. El club político que Tocles funda luego, con velada ambición de conquistar posiciones gubernativas, recuerda, en casi todas sus circunstancias, aquella aventura del Club *Vida Nueva*, que ya conoce el lector. Más tarde, Tocles repite, como propios, los conceptos principales de "La Muerte del Cisne", y se propone, último de sus vanos empeños quijotescos, constituir una Liga Rural, de carácter político-económico, con idéntico programa al enunciado por Reyles en 1903, en "El Ideal Nuevo".

¿Qué pensar de esta actitud de Reyles? Tocles es una caricatura; todo es ridículo en él, su nombre, su figura, sus títulos, sus ambiciones, sus fracasos. Al encarnar Reyles su propia acción en este personaje, en quien ha querido condenar y escarnecer al *intelectualismo*, ¿no es a sí mismo que se condena y escarnece? ¿Se trata de un auto de fe consigo mismo?

Y, más estupendo y desconcertante resulta todavía el caso si se advierte que, "El Terruño" ostenta un prólogo de José Enrique Rodó, pedido por Reyles a su antípoda intelectual, a quien llama en lisonjera y amanerada epístola, que casi parece broma: — "caballero del cisne" y otras lindezas. Pero, ¿no quedamos en que el cisne había muerto? Y, en el caso de que no hubiese muerto todavía, ¿no lo mata Mamagela en el propio *Terruño*, retorciéndole el pescuezo como a un vulgar pato doméstico, para servirlo en forma de sabroso estofado?

Por primera vez aparece en Reyles el ironista. Pero, ¡qué ironista! Apasionada, sarcástica, feroz, la ironía de Reyles destila el zumo más agrio de su corazón y la más dolorosa contradicción de su conciencia.

. . . . . .

En la evolución filosófica de Reyles — evolución de la conciencia, es decir — la *tesis* de "El Terruño" puede significar una tran-

sición entre el realismo dogmático de "La Muerte del Cisne" y la transacción idealista de los "Diálogos Olímpicos". Mamagela — en quien el autor pone *su razón* — reduce el radicalismo de la ideología de la Fuerza a un prudente positivismo: la *voluntad de potencia* se resuelve en un utilitarismo burgués. *El buen sentido práctico* y el normalismo moral anulan, pues, la *tragedia* que se planteaba en aquella adaptación nietzcheana al plano económico. ¡Nietzche se transforma en Smiles!

* * *

Hemos llegado a los "Diálogos Olímpicos", señalados antes como el momento de evolución mental en que Reyles, emprendiendo, al parecer, viaje de vuelta, intenta reconstruir el mundo que destruyó, buscando la armonía de las antinomias.

La guerra europea declarada en 1914, siendo el estallido violento de la crisis histórica en que se hallaba el mundo, al poner en acción de prueba las ideologías y sistemas que se disputan el gobierno humano, ha provocado una gran revisión de valores. Al par del conflicto guerrero, el conflicto ideológico; dentro de la crisis política, la crisis moral.

Para Reyles, — como para todos, un poco más que para muchos — el conflicto guerrero plantea un conflicto ideológico; la crisis política le afecta como una crisis moral. De la revisión de valores a la que se ha abocado, resulta una nueva posición intelectual.

Su tesis de "La Muerte del Cisne" implicaba la razón del Imperio Alemán. Su filosofía de la fuerza, ¿no justificaba la fuerza que el Imperio oponía, de *hecho*, al derecho teórico en que se fundaban — al menos en la apariencia — las naciones *aliadas?* ¿No era la *voluntad de poder* del Imperio alemán lo que se manifestaba en la contienda contra los falaces principios del racionalismo? ¿No oponía Germania su pujante realismo al viejo y fracasado idealismo francés? ¿No eran las doctrinas imperialistas y conquistadoras de Mommsen, Trietzche y Von Bernhardi, una derivación política

del nietzchismo, así como "La Muerte del Cisne" era una derivación económica? ¿El Imperio Alemán no mataba al Cisne?, ¿no tronchaba la decadente flor latina?

Pero, he aquí que el autor se rebela contra las consecuencias lógicas de su tesis, abandona su posición doctrinaria, y se declara por Francia contra Alemania, que es decir, — según lo entiende Reyles, — por el idealismo de la Razón contra el realismo del Hecho, por el Derecho teórico en contra de la Fuerza biológica.

No trataremos aquí de dilucidar si es o no verdadera la interpretación que da el autor al significado de la guerra, y el carácter que atribuye a sus elementos, pues esto sería una digresión innecesaria a nuestro tema. Bástenos considerar ese concepto de la guerra, en relación con la personalidad que tratamos.

"Apolo y Dionisos", el primero de los Diálogos, revisa el eterno y esencial pleito de la Fuerza y del Derecho, de la Idea y del Hecho, de la Libertad y la Necesidad, del Hombre y del Cosmos; en síntesis, la antinomia de lo Real y lo Ideal, dentro de la cual se desenvuelve la vida humana.

En la erudita y magnificente dialéctica que el autor desarrolla en el diálogo — sin duda lo mejor que se ha escrito en castellano con motivo de la gran guerra — se esfuerza por armonizar el naturalismo de Dionisos con el racionalismo de Apolo, empleando los más sutiles argumentos. En suma, reconoce, frente a lo real-natural lo real-humano, aunque llama a esta realidad interna de la conciencia *ilusión vital;* considera esta *ilusión* necesaria al hombre y *"lo único que puede dar un sentido a la vida, la cual en sí misma carece de sentido"*. Los valores ideales, antes condenados por el autor, son, pues, legítimos e indestructibles.

Verdad es que les llama *"ilusiones vitales"*; pero, ¿qué valor tiene este término? ¿Qué límite separa, en nuestra conciencia, la ilusión de la realidad, filosóficamente hablando? Puesto que su valor es efectivo en la vida humana, ¿por qué no llamarle realidad interna o subjetiva, para diferenciarla de la otra realidad externa, física? Si la Justicia, el Derecho, el Altruísmo, son ilusiones vita-

les, ¿no son igualmente ilusiones vitales el deseo de poder y el anhelo de riqueza?

Pero, Reyles necesita justificar su actitud anterior, defender su dogmatismo realista de la víspera, y adopta ese término transaccional. Inseguro ya sobre la base minada de su *Ideología de la Fuerza*, no puede, sin embargo, entregarse al concepto opuesto antes negado, y así busca atraerlo a su campo, por medio de argucias verbales. Esa denominación en nada altera, pues, el resultado.

Reconoce Reyles, asimismo, que la filosofía de la Historia es la lucha de la Conciencia con la Fatalidad, para emanciparse del dominio de los dioses y crearse a sí mismo un orden racional, dentro de la Necesidad que rige la naturaleza. Y así, evocando a Prometeo, encarnación del genio humano, consagra la legitimidad de la rebeldía contra lo establecido — condición del progreso — que antes condenara, por vana locura, en "El Terruño".

"Cristo y Mammón", segundo de los Diálogos, ratifica y completa la tesis del anterior. Ambas divinidades son las encarnaciones actuales de Apolo y Dionisos. Mammón, la Riqueza, representando el poder de la vida material, relaciona a Dionisos con la *Metafísica del Oro*. Pero así como Dionisos es vencido por Apolo en el primer Diálogo, en éste la Fuerza y el Oro quedan supeditados al reino de la Razón, cuyos valores ideales, apolíneos, es decir, *humanos*, simboliza el Cristo.

En el habilísimo tira-y-afloja de la dialéctica desarrollada en este Diálogo, tan robusto y espléndido como el primero, Cristo y Mammón se concilian sobre las bases ya enunciadas en "Apolo y Dionisos". Cristo es la "ilusión vital" que introduce en el brutal imperio del oro la levadura espiritual de la justicia y de la gracia, levadura sin la cual el pan de Mammón sería indigesto al hombre.

La prosa de estos diálogos — acusando las cualidades generales de la prosa anterior de Reyles — es de recia musculatura y gallardía atlética. Sensual y un poco áspera, de fuerte colorido real, acentúan aún más su carácter el empleo frecuente de expresiones

crudas, manifestando en su contextura máscula y bizarra el temperamento realista y púgil del autor.

Aunque este juicio acerca de la personalidad de Reyles queda abierto a las nuevas manifestaciones que puede dar y seguramente dará de sí su obra futura — puesto que el escritor se halla aún en la entereza de sus facultades — creemos que ellas no podrán alterar, sino confirmar y completar el esquema crítico trazado.

JULIO HERRERA Y REISSIG

Julio Herrera y Reissig es, después de Rubén Darío, el poeta sudamericano que más interés despierta como objeto de estudio, entre los tres o cuatro poetas representativos de esa reforma literaria conocida con el nombre general de "Modernismo"; reforma que — habiendo surgido en Francia durante el último tercio del siglo pasado, se introduce y domina en estos países hacia el comienzo de la actual centuria.

Lo que llamamos Modernismo no es propiamente una escuela, sino un conjunto de escuelas, vinculadas por un fondo común, y representando tendencias afines, por oposición a todos los conceptos y las formas que, hasta entonces, habían encausado la poesía universal. Parnasianos, decadentes y simbolistas, son distintos en sus preceptivas y en sus procedimientos; pero todos integran, dentro de la historia de la literatura, el movimiento que llamamos modernista.

El parentesco existente entre esas diversas escuelas es de orden psicológico. El parentesco de formas es un efecto de aquél. Para que cambien las formas del Arte, los modos de expresión, es menester que cambien antes los modos de sentir y de pensar, puesto que toda forma es una representación psicológica, y cada estado de conciencia busca el modo propio de manifestarse. El Modernismo, pues, como tendencia general, es *un estado de conciencia*, que se produce en Francia, — y después, por extensión y contagio, en los demás países — en determinada época. Epoca de profunda crisis espiritual y de perturbación de la mente, esa que abarca en Francia los últimos lustros del siglo XIX y primeros del XX, desde las postrimerías del corrompido imperio napoleónico, hasta las vísperas tumultuosas de la guerra mundial que recién termina. Todas las creencias religiosas, filosóficas y morales en quiebra; falta de una concepción

orgánica del mundo capaz de dar al hombre la certeza de sus destinos y de su conducta; hiperestesia viciosa de las sensaciones refinadas; atracción de lo raro y de lo anormal; cultivo de los tóxicos que provocan el ensueño; escepticismo en la conciencia, desmayo en la voluntad, neurosis en el organismo: he aquí la sintomatología psíquico-social que distingue las épocas de decadencia y que señala el período de que tratamos. El decadentismo literario es la expresión de ese estado de conciencia. La poesía excluye todo concepto y todo sentimiento: sólo cultiva la sensibilidad. Primero son los "parnasianos", que eliminan la individualidad del poeta y todo valor subjetivo, sea ideológico o emocional, para esculpir relieves descriptivos; e, impasibles en su fría objetividad, manejan las palabras como piedras preciosas que fueran ajustando en un mosaico decorativo. Después son los "decadentes", los verdaderos "*detraqués*" — que cultivan sólo la neurosis de las sensaciones extrañas y el delirio incoherente de los ensueños mórbidos, pareciendo perder la razón en funambulescas acrobacias verbales. Son, por último, los "simbolistas", que, despojando a las palabras de su sentido lógico y concreto, pretenden darles un valor puramente sensible, como si fueran notas y colores, sustituyendo lo *inteligible* por lo *sensible* — y dirigiéndose a lo subconsciente para sugerir estados de ánimo, sin expresarlos. Esas tres formas del Modernismo poético, son el resultado del culto exclusivo de la sensación estética, a que el vacío espiritual condujo a la generación de ese fin de siglo. Nada de sentimientos, nada de ideas, nada, en consecuencia, de lo que constituye la personalidad humana, y que ha sido el quicio de la poesía de todas las épocas. Nunca el Arte estuvo más apartado de la Vida que en esa floración de invernáculo, en ese ensueño de opio, y en esa neurosis de hospital. Los poetas, segregados del resto de la humanidad, nada tenían de común con ella: eran seres extraños, neuróticos, anormales, insociales, monstruosos, como pertenecientes a la fauna exótica de otro planeta. Vivían envueltos en una niebla de ensueño y hablaban a menudo un lenguaje inintelligible. Esa poesía sin contenido espiritual y sin valor humano, ha

sido, necesariamente, efímera. Duró lo que una pesadilla del sueño, lo que una borrachera de ajenjo o de opio. De cuanto produjo, no ha quedado sino lo poco que contuvo de *humano*, — a pesar de la escuela — en algunos de sus cultores y en muy escasas de sus composiciones. De los parnasianos sólo quedó Heredia, como un magistral artífice lapidario. El grano de romanticismo que hay en algunas poesías decadentes y simbolistas — en Verlaine, en Samain, en Rodenbach, en D'Annunzzio, en Mallarmé — es lo que les ha salvado de la muerte, sobreviviendo a su escuela e incorporando algunos de sus poemas al tesoro poético de la humanidad.

* * *

La influencia del modernismo francés, que llegó a Sud América en los postreros años del siglo, cuando ya su imperio iba declinando en Francia, operó en la lírica hispano-americana una transformación profunda. Esta transformación se operó en dos sentidos: en el de la conciencia estética y en el del idioma. El primero no es más que un reflejo de la neurosis decadentista, explicable en el París "violeta" y finisecular, enteramente falsa en nuestros países, pura sugestión imaginativa o simple remedo, cuyo auge fué tan efímero como escandaloso. Si el Modernismo no hubiera producido en América más que ese alarde de neurosis simuladas y de snobismos funambulescos, su pasaje por nuestras tierras no hubiera dejado huella. Pero la influencia que ejerció en el segundo sentido, en el del idioma, es lo que le da trascendencia en la historia de nuestras letras. El lenguaje poético castellano sufrió una renovación semejante a la operada en el Siglo XVI por la influencia italiana. La sutileza y la gracia que el italiano del Renacimiento llegó a adquirir, por obra de los artífices florentinos y romanos, bajo el fomento de los cardenales eruditos y los príncipes magnificentes, pasó a España en la barca de Garcilaso, de Gutierre de Cetina, de Fray Luis, de Argensola; y a su influjo, el áspero y rígido romance castellano del Arcipreste, se tornó ductil y musical, para

que pudieran hablar en él los pastores de la égloga.

Al comenzar el Siglo XX, los líricos modernistas de Hispano-América introducen en el castellano un fermento francés; y, en virtud de ese fermento, el idioma — aún duro para la expresión del alma moderna, tan compleja, — se hace más flexible, nervioso y matizado. Esa innovación pasa de América a España; y allá, medio más reacio por su conservatismo, produce, sin embargo, una sensible influencia en las formas de la poesía, y, en general, en el idioma. Los dos artífices que, en mayor grado, han sido los agentes de esa influencia francesa, son, por diverso modo, Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig. Ambos — de modalidad poética muy distinta — representan dos distintos aspectos de esa renovación lingüística. Rubén Darío introduce nuevos modos de versificación, y da a la frase la blandura musical y la gracia suntuosa que antes no tenía. Herrera y Reissig cultiva las formas clásicas del verso: el soneto endecasílabo, la octava, etc.: su innovación se concreta al lenguaje mismo, a la complicación verbal, a la riqueza de la adjetivación y a la sutileza de la imagen. En este sentido, su poesía es una novedad dentro del idioma castellano, y sólo podría señalársele una lejana relación con Góngora, — ya señalada por Darío — por representar ambos una influencia extranjera de complicación y de sutileza en la poesía; y análogas tendencias viciosas, aunque existen entre ambos diferencias notables, de que ya hablaremos a su tiempo.

* * *

Nótanse, en la obra de Herrera y Reissig, tres etapas o maneras bien definidas, producidas en virtud de influencias distintas. Corresponden a la etapa primera — descontando sus comienzos románticos — "Los Maitines de la Noche"; "Las Clepsidras" y otros poemas a la segunda: "Los Parques Abandonados" y "Los Extasis de la Montaña" a la tercera. Entre una y otra hay puntos de transición y de interferencia. El poeta evoluciona del decadentismo des-

orbitado y oscuro de la primera, a la claridad y equilibrio de la última, pasando por el puente parnasiano de Heredia.

Sigámosle en el sendero tortuoso e incierto que anduvieron sus pasos. En su primera mocedad, de un modo casi repentino, sin transición visible, pasa del romanticismo tradicional con que se iniciara en los cantos "A España" y "A Lamartine", — al decadentismo incongruente de las "Wagnerianas". Esas "Wagnerianas", como todo lo que escribió en esa época, reunido bajo el título: "Los Maitines de la Noche", es el delirio de la intoxicación simbolista y decadente. Toda la farmacopea tóxica de los Rimbaud, Laforgue, Gustave Kahn, René Ghil, André Ibels, Retté, Regnier, — la pléyade neurótica que se agita en torno de Mallarmé y de Verlaine, los grandes dioses — es absorbida por el espíritu ingenuo y ansioso del joven poeta, aquí, en su lejana ciudad platense, de áspera política y patriarcales costumbres; y su espíritu se llena de la neurosis y de la nostalgia de París. Habla entonces de su "arcilla fosfórica y sonámbula, errante sobre un empedrado de trivialismo de provincia..." En sus versos, oscuros, retorcidos, expresamente extravagantes, "*pour épater les bourgeois*", aparecen todas las alucinaciones de los estados mórbidos de la conciencia y todas las incoherencias abstrusas del "sensacionismo". Busca imágenes raras, adjetivos incongruentes, frases ininteligibles, actitudes desconcertantes. Todo ello es exotismo y sugestión. El artista trasunta los motivos y las maneras de los modernistas franceses, cuya mágica enfermedad literaria le subyuga. Esta es la época en que escribe versos así: "Wagneriaba en el aire una corneja — y la selva sintió en aquel instante — una infinita colisión compleja".

. . . . . .

"Esa noche, de un salto ponentisco. — Bajo el odio punzó del abrepuño — Hizo el astro fugaz, en un rasguño — Aquel pseudo paréntesis de cisco. — Las almas emolientes del lentisco — Dormidas a lo largo del terruño — Amaban en las nieves de tu puño — La sangre del histérico mordisco".

. . . . . .

"Es la divina hora azul — en que cruza el meteoro — como metáfora de oro — por un gran cerebro azul. — Una encantada Siambul — surge de tu guardapelo — y llevan su desconsuelo — hacia vagos ostracismos. — floridos sonambulismos — y adioses de terciopelo".

. . . . . .

"Un Miserere de senil respeto — en su eterna vocal ronca de frío — cantó a la luna el mar analfabeto".

. . . . . .

"Los astros tienen las mejillas tiernas... — La luna trunca es una paradoja — espectro — humana. Proserpina arroja — su sangre al mar. Las horas son eternas".

. . . . . .

"Y en la sorda obriedad de nuestros mimos — Anocheció la tapa y nos dormimos — Espiritualizadísimamente".

. . . . . .

He aquí la poesía convertida en un juego de ingenio, en logogrifos y charadas. Pero, toda esa extravagancia rebuscada, ese alambicado paradojismo, esa oscuridad ininteligible, esa incongruencia verbal, no son, no pueden ser, más que "snobismo", un "snobismo" sincero, si se acepta la paradoja — de buena fe, hasta ingenuo. Era el tiempo en que Herrera y Reissig oficiaba de iniciador en esa capilla decadentista que llamaban "Torre de los Panoramas", — y firmaba decretos: "Yo, Julio". La poesía era, para el cenáculo de *la torre*, una alquimia exótica que nada tenía que ver con la vida. Los cultores de ese arte — todos, en la realidad, seres muy normales y mozos de honorables familias burguesas — eran "raros" terribles en cuanto se disponían a hacer versos. Literariamente, vivían en otro mundo, un mundo de quimeras absurdas, de arbitrarias imágenes y de exquisiteces decadentes, en el cual se hablaba un lenguaje distinto al de esta vida y las palabras tenían otro

sentido o no tenían ninguno. Y lo peor es que todo esto no era más que sugestión e imitación del decadentismo francés. Lo que esa escuela produjo en este país carece en absoluto de originalidad. Porque es preciso no confundir la originalidad con el exotismo. Los decadentes, aquí en el Plata, eran exóticos, porque adoptaban modos incongruentes respecto a las condiciones del medio; pero no eran originales, porque esos modos no provenían de la propia cosecha: eran prestados.

* * *

La segunda etapa o manera de Herrera y Reissig está contenida en la serie de sonetos titulada "Las Clepsidras". Al simbolista-decadente sustituye el parnasiano. La influencia de Heredia es evidente en esa nueva manera del artífice; sus sonetos — estrictamente encuadrados en las preceptivas parnasianas, por los motivos y por la técnica — recuerdan el modelo francés, pudiendo, por lo demás, colocarse, sin desmerecer, juntos a algunos de Laurent Tailhade, de Catulle Mendes, de Armand Silvestre, de León Dierx, y aún a veces del mismo Heredia, pontífice de la escuela (y único que ha quedado en la posteridad).

Hállanse en "Las Clepsidras" los mismos asuntos bárbaros y suntuosos que, con tanta predilección trata Heredia: mitos ancestrales, liturgias sangrientas y lujuriosas de la antigüedad, magnificencias crueles de Thebas o de Babilonia, decoraciones exóticas, fakires, hierofantes, bayaderas, pebeteros, serpientes, elefantes, cocodrilos, esclavos... Las mismas palabras preciosas engarzadas en joyeles, los mismos consonantes de rara sonoridad. He aquí, como muestra, la más completa de esas composiciones, titulada: "Epitalamio Ancestral":

Con pompas de brahamánicas unciones
abrióse el lecho de tus primaveras
ante un lúbrico rito de panteras
y una erección de símbolos varones.

Al trágico fulgor de los hachones
ondeó la danza de las bayaderas
por entre una apoteosis de banderas
y siniestro trueno de leones.

Ardió al epitalamio de tu paso
un himno de trompetas fulgurantes.
Sobre mi corazón los hierofantes

ungieron tu sandalia, urna de raso,
a tiempo que cien blancos elefantes
enroscaron su trompa hacia el ocaso.

No se puede pedir, en verdad, mayor ajuste en la frase, mayor preciosidad en la palabra, mayor lujo en la imagen. Estas joyas del parnasianismo, si bien labradas sobre el modelo francés, demuestran el dominio de las formas que había llegado a adquirir el autor, y la fulguración singular que, entre sus manos lapidarias, ofrecían los vocablos del idioma.

* * *

"Los Parques Abandonados" — sonetos que el artista llama "Eufocordias" (por no perder el hábito de la palabra erudita), — conservan ya poco de aquella abstrusa extravagancia y aquella rebuscada incongruencia de "Los Maitines". El simbolismo de la forma, depurado aquí de muchas funambulerías de mal gusto y atemperado por un ritmo más discreto, es a manera de un neo-gongorismo (lo característico en Herrera y Reissig) que, alambicando la expresión le hace ganar en exquisitez lo que pierde en humanidad. El más perfecto de estos sonetos, "La Sombra Dolorosa", dice así:

Gemían los rebaños. Los caminos
llenábanse de lúgubres cortejos.
Una congoja de holocaustos viejos
ahogaba los silencios campesinos.

Bajo el misterio de los velos finos
evocabas los símbolos perplejos,
hierática, perdiéndote a lo lejos
con tus húmedos ojos mortecinos.

Mientras unidos por un mal hermano
me hablaban con suprema confidencia
los mudos apretones de tu mano,

manchó la soñadora transparencia
de la tarde infinita, el tren lejano,
ahullando de dolor hacia la ausencia.

Un simbolismo atenuado, viste aquí el sentimiento romántico que trasunta el soneto. Así, en los demás de la serie, aunque también hay algunos por demás confusos y alambicados, como si la borrachera delicuescente de "Los Maitines" hipara aún, a las veces, sus arbitrarios logogrifos. En el mismo soneto transcripto, con ser el más diáfano, la pureza lírica está perturbada, en el segundo cuarteto, por la intromisión de esos "símbolos perplejos" que, no son más que ripios decadentes. Entre la lírica musicalidad del primer cuarteto — sutilmente emotivo — y la imagen magistral con que termina, se interpone, como un tropiezo, ese cuarteto segundo, en el que reaparecen los vicios de la manera artificiosa de "Los Maitines", sustituyendo la frescura poética por retóricos juegos de palabras. En todo "Los Parques Abandonados" cunde el mismo defecto inarmónico, impidiendo que sea — a pesar de la emoción que contiene — la obra lírica más intensa y delicada de nuestra literatura. Tal pudo serlo por la inspiración del autor; mas, no fué tal, por vicio de escuela.

* * *

Y, henos aquí llegados a la última manera del poeta: a los "Extasis de la Montaña". Mallarmé, el hermético, y Heredia, el magní-

lico, son destronados por el dulce Samain. El artista ha bebido claro vino de égloga en "*La flanc du vase*". La influencia de Samain es tan manifiesta en la manera pastoril de Herrera, como lo es la de Heredia en "Las Clepsidras". Las traducciones de aquel poeta, insertas en uno de los volúmenes del autor uruguayo, atestiguan su familiaridad con el modelo. Aludiendo al único ejemplar del poeta francés existente entonces en el Uruguay, un ironista enemigo del poeta montevideano dijo: "Tiene a Samain secuestrado en un armario". No obstante la frase insidiosa, comparando aquellas traducciones con las "eglogánimas" de Reissig, aparece evidente la influencia ejercida por Samain sobre el simbolista complicado de las "eufocordias".

En virtud de esa nueva influencia, Herrera y Reissig produce su mejor obra. "Los Extasis de la Montaña" es una maravilla de técnica, como si todo el esfuerzo tortuoso llevado a cabo por el artífice, cuajara al fin en un equilibrio armonioso y seguro. Los sonetos eglógicos son preciosistas también, pero de un preciosismo sobrio, ajustado y gracioso, de modo que — sin excluir la refinada aristocracia del verso — da a la estrofa cierto encanto sencillo. Puede decirse, sin reparos, que la lengua poética castellana ha llegado en ellos a un grado máximo de cultivo. Como demostración, he aquí "El Despertar":

Alicia y Cloris abren de par en par la puerta
y, torpes, con el dorso de la mano haragana
restréganse los húmedos ojos de lambre incierta
por donde huyen los últimos sueños de la mañana.

La inocencia del día se lava en la fontana.
El arado, en el surco vagoroso despierta.
Y en torno de la casa rectoral, la sotana
del cura, se pasea 'gravemente en la huerta.

Todo suspira y ríe. La placidez remota
de la montaña, suena celestiales rutinas.
El esquilón repite siempre su misma nota

de grillo de las cándidas églogas matutinas.
Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas
como flechas perdidas de la noche en derrota.

***

La obra poética de Herrera y Reissig — y en especial "Los Extasis de la Montaña" — nos pone, de un modo ineludible, frente a la cuestión fundamental del exotismo literario en América.

Si hay, en los países hispano-americanos, algún poeta totalmente exótico, ese es, sin duda, el autor de los "Sonetos Vascos". Herrera y Reissig es el menos americano de todos los poetas de Hispano-América. Todos los asuntos de sus poemas, así como los nombres, las costumbres, los paisajes, las imágenes, corresponden a países europeos, donde el autor — preciso es anotar esta circunstancia — jamás ha vivido. Los nombres, las costumbres, los paisajes y las formas de su propio país — único que conocía por sí mismo — no aparecen en ninguno de sus versos.

Podría decirse que esta característica es común a todos los modernistas americanos. Sí, en principio; pero hay diferencias. Darío, por ejemplo, es un poeta cosmopolita; su poesía, casi siempre objetiva, es semejante a un lírico panorama mundial e histórico, por donde desfilan: Grecia, el Renacimiento, el Siglo XVIII, Japón, París, España, y también, alguna vez, América. Amado Nervo es un poeta casi puramente íntimo, subjetivo, de modo que es indeterminadamente universal. El caso de Herrera y Reissig es distinto. No es puramente subjetivo como Nervo, ni objetivamente cosmopolita como Darío, sino que, en sus poemas, o se refleja el ambiente europeo actual o se describe concretamente la vida pastoril de las comarcas gallegas y navarras. Herrera y Reissig da la sensación de un escritor que hubiera vivido siempre en el ambiente europeo, y se hallara familiarizado, saturado de él, siendo así que jamás salió de su ambiente natal, en América.

Dejando aparte los sonetos de "Las Clepsidras" — que, por su índole llevan necesariamente a la evocación de las viejas civilizaciones extintas y a las decoraciones extraordinarias — vemos que,

el ambiente donde se desarrollan los motivos psicológicos de sus "Parques Abandonados", puede ser el de Francia, Italia o Inglaterra, nunca el de América. Puede ser, hemos dicho, porque, en verdad, no hay allí ambiente real y concreto, sino ideal, abstracto, *literario*, pero europeo, compuesto de castillos, alquerías, pastores, zagalas, tilos, caramillos, glorietas, montañas azules, blancas aldeas, y otros elementos decorativos convencionales, tomados de la literatura. El ambiente tiene un interés secundario en las "eufocordias", cuyo motivo es psicológico, sirviéndoles a manera de fondo convencional, tal como en los cuadros antiguos. En esas composiciones, los elementos objetivos son como telones y trastos de teatro, que arregla el autor de distinto modo según lo requiera la situación o... la estrofa.

Pero, aún cuando el ambiente sea secundario en este género de composiciones, su artificiosidad convencional quita sinceridad al motivo. Porque toda evocación psicológica, va íntimamente unida a la evocación de las cosas ambientes, que, adquieren también un valor subjetivo en la emoción del recuerdo. Un ambiente artificioso — no sentido, por cuanto el autor no ha vivido en él, y sólo le conoce por lectura o grabado — hace también artificioso el motivo psicológico del poema, dando una impresión de fabricado puramente literario, *especulativo*.

En el género histórico-objetivo, tal como en "Les Trophées" de Heredia, en los "Poemas Bárbaros" y "Los Poemas Antiguos" de Leconte de Lisle, por citar dos de los más ilustres, el autor obra con elementos no conocidos directamente, sino a través de su erudición histórica. Por eso en "Las Clepsidras" del mismo Herrera y Reissig, el asunto exótico no choca; por el contrario, es lo que corresponde al género. Pero, en el poema psicológico, íntimo, subjetivo, en que el autor es protagonista, retiriéndonos sus propios estados de alma — la verdadera poesía lírica, — los elementos objetivos que intervienen como ambiente, — circunstancias de lugar y de tiempo — necesariamente relacionadas con la emoción del sujeto, no pueden ser sino aquellos que el autor ha sentido, que el

autor ha vivido, como las emociones mismas que son motivo del poema; pues, de no ser así, el poema carece de verdad humana, quedando sólo el artificio literario de su factura. La poesía lírica es una confidencia. Si no es sincera, pierde la mitad de su valor.

* * *

Pero, donde este defecto de la obra de Herrera y Reissig se ofrece en su plenitud y en primer plano, es en las "eglogánimas". Aquí, el ambiente es lo principal, y, muchas veces, el asunto único de la composición, puesto que es todo descriptivo. ¡Fenómeno verdaderamente singular, este de "Los Extasis de la Montaña" y de los "Sonetos Vascos"! El autor pinta la vida de la aldea y de la campiña gallegas y navarras, que jamás ha visto! El autor sólo conoce el ambiente y la vida de esas aldeas y de esas granjas por lecturas y por grabados; el autor toma, pues, para asunto de su égloga, no la naturaleza y la vida de su país, únicas que conoce directamente, únicas que ha visto con sus ojos, sino las de otros países, cuyo conocimiento le es indirecto, puesto que le llega a través de otros autores.

Es preciso reconocer en esa obra un gran poder imaginativo, capaz de objetivar mentalmente — con datos de información — la imagen de lo que describe, y pintarla tal como si la hubiera visto por sí mismo en realidad.

Pero, ¿por qué el autor se vale de esos elementos indirectos y prestados, en lugar de tomarlos directamente de la vida que le rodea y que puede sentir por sí propio? ¿Por qué se va, en viaje libresco e imaginativo, a Galicia, a Provenza, a Navarra, en vez de reflejar en su arte la realidad del país que conoce?

Se plantea aquí una cuestión fundamental para el concepto estético y para la crítica. El arte sincero no puede trasmitir sino aquello que conoce, que ha visto, que ha sentido, que ha vivido (exceptuando, naturalmente, los motivos históricos). Un poeta que se pone a describir en sonetos la vida de un ambiente que sólo co-

noce por referencias, es como un pintor que se pusiera a pintar paisajes por informes que le trasmitiera un segundo, o sugeridos por ilustraciones de magazine.

El arte verdadero, es aquel que vive de la experiencia, ya para reproducir la realidad objetivamente, al modo de los naturalistas, — ya para idealizarla, al modo de los románticos, ya para darla en estados emocionales de nuestra propia conciencia, al modo de los simbolistas. Sea cual fuere el modo, el arte ha de tener su raíz en la realidad interna de los sentimientos o en la realidad externa del ambiente. La función del artista — creemos haberlo dicho anteriormente, y lo repetimos porque es oportuno — consiste en trasmutar la realidad sensible en valor estético, desentrañando los sentidos ideales de la vida.

Las "eglogánimas" de Herrera y Reissig — obra magistral en cuanto a las formas poéticas — se componen de elementos tomados de la literatura y no de la realidad. Ya esa égloga europea había sido cultivada y *acuñada* por otros poetas, desde Theócrito y Virgilio, pasando por la imitación de Garcilaso, hasta los modernísimos Samain y Francis James, renovadores del género. Ya la vida característica de esos países provenzales, tiroleses o vascos, estaba expresada en poemas, novelas, cuentos, crónicas. De ahí la tomó nuestro autor.

Y ese fué su error: no operar con elementos propios, con la materia virgen que tenía al alcance de su mano. ¿Es que la realidad del país en que vivía no le ofrecía elementos de arte? ¿Es que la vida de los pueblos y campiñas del Plata no daba de sí motivos estéticos? ¿Hay alguien bastante torpe para afirmarlo?

La belleza está en todas partes donde está la vida. La cuestión está en saberla sentir y expresarla. Y esa es la facultad del artista original. Utilizar motivos literarios cuya belleza ya ha sido consagrada en el arte, no vale. Lo que vale es descubrir en la realidad los motivos de belleza y consagrarlos por el arte.

La vida pastoril y agraria de estos países, si bien distinta a la europea, está llena de ingente belleza, dulce y patriarcal unas ve-

ces, semejante a la égloga clásica, agria y *social* otras, de una manera moderna, que aún no se ha escrito...

Herrera y Reissig tiene, como artista, méritos innegables a la consideración de la posteridad literaria. Pero, no le perdonaremos nunca que haya pedido prestados a la literatura europea los motivos de su arte, cuando la realidad de su país estaba esperando un poeta. No se lo perdonamos, por nosotros y por su obra. Porque, si negó su arte al país, se negó a sí mismo la gloria de la originalidad.

FLORENCIO SÁNCHEZ

La personalidad de Florencio Sánchez es disputada por el Uruguay y la Argentina, en emulación de honra. *Nuestro,* le dicen los argentinos, y los uruguayos le dicen *nuestro. Teatro argentino,* se llama, allende el Plata, al del creador de "Barranca Abajo"; *dramaturgo uruguayo* se dice, aquende el Plata, del magistral pintor de "En Familia". Se protesta aquí por la apropiación que se hace allá del dramaturgo; y allá siguen considerándole como propio, sin prestar atención a la protesta.

Y, en verdad, ambos países tienen sus razones. Florencio Sánchez pertenece a ambos; no puede llamársele argentino ni uruguayo por modo exclusivo: es un autor platense. Pues, si por su persona es uruguayo, es indudablemente argentino por su obra. En el Uruguay nació, creció, formó su carácter y su mente. Pero, su teatro — realizado en la Argentina — es argentino por sus asuntos, sus personajes y sus ambientes. Algunos dramas suyos, como "Los Muertos", son netamente porteños, reflejando aspectos característicos de la vida de la gran capital. Otros, como "En Familia", "Barranca Abajo" y "M'hijo el Dotor" — aún cuando la acción sucede en la Argentina — son comunes al ambiente de ambos países, por la comunidad de caracteres existente en aquella parte de su sociedad que conserva los rasgos tradicionales. Si la acción de "En Familia" ocurriera en Montevideo, nada habría que cambiar en el colorido de la obra. Del mismo modo, "Barranca Abajo" y "M'hijo el Dotor", podrían ocurrir en un departamento del Uruguay. Otros, como "La Gringa", presentan tipos y hechos también comunes a los dos ambientes, pero, mediante circunstancias muy propias de la Argentina, por el colorido regional que las caracteriza. La lucha étnica y social tratada en "La Gringa" está vista en el escenario de la provincia de Santa Fe, donde la colonización

agrícola e industrial italiana ha sido más intensa, suplantando casi por completo a la antigua población criolla, ganadera y tradicional. Otros dramas hay, — finalmente, — tales como "Nuestros Hijos" y "Los Derechos de la Salud" que — si bien se ubica la acción en Buenos Aires — carecen de ambiente determinado, siendo sus personajes y sus asuntos de carácter universal.

El teatro de Sánchez es, pues, característicamente argentino; y sólo puede ser uruguayo, en aquella parte que el Uruguay tiene de semejante o de común con la Argentina. Lo mismo puede decirse del teatro argentino en general, incluso el sainete de costumbres. Muchos de los tipos y los conflictos que refleja el género costumbrista, tan abundante en los escenarios bonaerenses, presentan similitudes confundibles con los de aquende el Plata.

A este carácter del teatro de Sánchez, se agrega, como elemento circunstancial, de menos valor que el otro, pero complementario, el hecho de que la vida de Sánchez, en cuanto autor, transcurriera casi completamente en Buenos Aires. Allí produjo, luchó, se impuso. Sus andanzas de novel y sus triunfos de maestro están íntimamente ligados al ambiente teatral argentino. Estrenó todas sus obras en Buenos Aires, con excepción de las dos últimas: "Nuestros Hijos" y "Los Derechos de la salud".

Por lo que respecta a su nacionalidad uruguaya, habría que agregar el hecho de que, en los últimos años de su vida — tan breve como fecunda — volvió a residir en su casa familiar de Montevideo, recibiendo del Gobierno uruguayo la pensión que le permitió realizar el viaje a Europa, ese dichoso viaje tan anhelado por todos los sudamericanos, y que, para él, fué, en verdad, el último viaje.

Habría, pues, que decir, en rigor de verdad: *el teatro argentino del uruguayo Florencio Sánchez*. Pero, lo más sensato, desde el punto de vista de la historia literaria — y por encima de rivalidades vecinales — nos parece considerar a Sánchez como una personalidad platense. En vez de ser objeto de mezquina disputa, su nombre ha de trocarse en emblema de comunidad.

* * *

Nacido en Montevideo, de humilde familia criolla cuyos rasgos raciales llevaba en la tostada tez y en los cabellos negros y lacios, no recibió más instrucción que la de la escuela primaria. Ni la carencia de recursos, ni la tradicional incuria criolla, permitiéronle estudios universitarios y disciplinas morales. Por propia vocación leyó, desordenadamente, cuanto libro y revista cayó en sus manos, y así aprendió nociones vulgarizadas de historia, de literatura y de filosofía. Formó su carácter y su conciencia en el ambiente popular, confundido entre artesanos honestos y bajos tahures, frecuentando los lugares donde se bebe o se sufre, conociendo íntimamente todo el dolor y toda la corrupción humanos. De aquel origen y de esta formación conservó, en su persona y en su obra, rasgos caracterizantes. Su tipo físico era el vulgar de nuestro proletariado criollo de la ciudad. Siempre vistió con la rústica modestia de los obreros en día domingo. Sus manos no conocieron los guantes, ni su talle desgarbado el smoking. Aún ya ilustre y popular, frecuentaba pigones y se abrazaba con los cocheros. Nunca sintió la vanidad del arrivismo mundano ni le sedujo el decoro burgués. Su corazón mantuvo, siempre vivas, la piadosa simpatía por los humildes y la anárquica rebelión contra las injusticias sociales.

Por tradición familiar era *blanco*. A los veinte años, como buen criollo, sirvió en una patriada. La revolución de 1897 le curó de su tradicionalismo. En sus interesantísimas *Cartas de un Flojo*, el primer escrito que se conoce de él, nos cuenta, con crudeza vengativa, el desencanto doloroso de su *blanquismo* romántico, al contacto de las torpes realidades que había conocido.

Su mocedad briosa o ingenua de criollo predispuesto al culto tradicional del coraje, enardecida por la retórica de los editoriales y de las tribunas que concitaban a la revuelta, había corrido — en ímpetu de gozo heroico — a incorporarse a la montonera que acaudillaba Saravia. Pero la realidad de la guerra no respondió a su

concepción romántica, y el idealismo partidario que inflamaba su juventud sufrió ruda decepción a la hora del arreglo y del reparto. Se derrumbaron sus ídolos políticos. Volvió a su casa triste y maltrecho de ánimo, — como un quijotillo de chuza y divisa celeste, — con una pesada congoja sobre el corazón y un amargo sarcasmo en la boca.

Este hecho de su vida tiene una importancia principalísima en su individualidad y en su obra, porque trueca al nacionalista romántico de la víspera en el sociólogo realista que conocemos. El sentido crítico de la realidad se manifestó en él en aquel momento, tras la crisis moral que debe haber sufrido. Y ese realismo con que, desde entonces, miró al mundo, es lo que constituye luego la norma renovadora de su teatro.

Por esos años fronterizos del siglo, un ruidoso movimiento anarquista se había iniciado en Montevideo, suscitado por agitadores italianos y españoles a quienes los azares de la propaganda habían hecho refugiar en esta ciudad. En unión de elementos intelectuales criollos y algunos grupos obreros, fundaron el "Centro Internacional de Estudios Sociales", activa tribuna de proselitismo acrático. Florencio Sánchez se incorporó al núcleo de los revolucionarios sociales, escribiendo en sus periódicos e interviniendo en sus agitaciones. La ideología de Bakounine, Kropotkine, Reclús, Grave, Faure, Malatesta y otros famosos teóricos del *anarquismo científico*, como entonces se le llamaba, ejercieron en la mentalidad del futuro dramaturgo de "M'hijo el Dotor" una influencia decisiva, que perduró hasta sus años más maduros, manifestándose a través de sus obras.

La ideología anarquista halló en Florencio Sánchez terreno propicio. El sentimiento de justicia, arraigadísimo en su temperamento moral, lo llevaba a adoptar con entusiasmo toda doctrina de ideal justiciero, aún cuando su fundamento fuera más sentimental que positivo. Era no sensitivo, además, y por su emotividad, el sentimiento de justicia se exaltaba en él hasta ser llama de cristiana misericordia. El amor a los humildes, a los caídos, a los hambrien-

s, a las víctimas, a *los que padecen persecución de la justicia*, le ansía en generosos arrebatos de fraternidad y de perdón. A haer vivido en tiempos de fe religiosa, hubiera sido, tal vez, un dulce óstol de la Caridad. En el tiempo de negación religiosa y de socioogía materialista en que existió, su sentimiento de justicia encarnó las teorías anárquicas. El fondo cristiano de gran parte de su obra transparenta tras las tendencias revolucionarias que lo caractezan. Su teatro baja hasta los más oscuros y dolorosos antros de miseria, del vicio y de la infamia, para levantar a los caídos, ra mostrar a la sociedad las víctimas de su barbarie. No es sólo, mo en "La Pobre Gente", la costurerita que, a la luz mortecina la lámpara, en pesados insomnios, se vuelve tísica sobre la lar o, al fin, sucumbe a las torpes acechanzas del seductor; no es lo, como en "Barranca Abajo", el gaucho viejo, viejo ombú carmido por la adversidad, que se derrumba en la desolación de su nocheсer; no es sólo, como en "Canillita", el ingenuo pillete que bula, con frío, hambre y horfandad por las calles inhóspitas, ene las encrucijadas del delito; es también el borracho, que ha perdo voluntad y dignidad, deviniendo una lamentable piltrafa, co o en "Los Muertos"; es, también, la prostituta, en cuya noche apulosa busca el autor la estrella de maternal ternura que titila el fondo de su lobreguez, como en "La Tigra". La idea que campea en "Nuestros Hijos" es la misma de la parábola del Evangeo que se refiere a la mujer adúltera. Como Jesús, él se afronta a sociedad farisea para decirle: el que esté libre de culpa que roje la primera piedra. Este género de sentimiento no lo conoció mundo pagano, cuyo ideal era olímpico. Es un sentimiento gericamente cristiano: nace en el *Sermón de la Montaña*.

Dice Joaquín de Vedia — quien más íntimamente conoció al amaturgo, entre los amigos intelectuales — que era, el de Florenio, un carácter extraño, pues en la vida parecía frío e indiferente. sólo despertaba su emotividad bajo el influjo de su imaginación. concebir la obra. Carácter extraño es este, sí, con respecto a la neralidad de los hombres; pero, muy propio del artista. El sen-

timiento que, en los hombres normales se produce al choque inmediato del hecho y reacciona sobre los hechos mismos, en el artista, por lo contrario, se produce sólo por acción de la *imagen del hecho* y reacciona en el sentido de fijar esa imagen. Y esta psicología especialísima es la que hace al artista, diferenciándole del apóstol y del hombre de acción, cuya actividad se ejerce directamente sobre la vida. El artista siente la vida reflejada en su imaginación. Todas las obras estéticas han nacido de este amor de la imagen.

Por eso, en el autor de "La Pobre Gente", la emotividad piadosa y justiciera iba a trasmutarse en obra de arte.

* * *

Así, en aquellos años que precedieron a la revelación del dramaturgo — antes de su partida para la Argentina — hallamos, definidos y formados, los elementos psicológicos que determinan el carácter de su obra: criterio realista en la observación, sentimiento cristiano en la emoción, e ideología anarquista en la tesis. Estos tres elementos, siempre actuantes, se combinan, en mayor o menor dosis, según el tema dramático.

Así, en "En Familia" y "La Gringa", veremos primar la crítica realista; en "Barranca Abajo", "Los Muertos", "La Tigra" y "La Pobre Gente", el sentimiento cristiano; en "M'hijo el Dotor" y "Nuestros Hijos", la ideología revolucionaria.

Poco horizonte ofrecía ya el ambiente solariego al joven desligado de los partidos tradicionales y en pugna ideológica con la realidad social. Se fué a la Argentina en busca de campo más amplio, y entonces empezó para él el período de la bohemia y la busconería, la inseguridad del pan, el traje raído, la andanza aventurera, la noctambulancia inhóspita. Fue, a veces, periodista, y, a veces, quién sabe qué... Frecuentó el cenáculo literario de Rubén Darío, en el Café de los Inmortales, trabando amistad con Lugones, con Ingenieros, con Groussac, con Giraldo, con Soussens, hoy figuras ilustres, entonces demasiado jóvenes, bohemios y revoluciona-

rios para que pudieran servirle de padrinos en el ambiente. En esa vida azarosa y noctámbula, hizo amistad con ese falso compañero que es el alcohol, sombrío usurero que se cobra con giromes de vida la exaltación y el olvido que presta por unas horas. Y ese falso amigo no lo abandonó nunca después, prendido a su carne abúlica, minando su hígado y sus pulmones, hasta tumbarlo, una pálida madrugada de invierno, en un hospicio de Milán.

El comentario sentimental — siempre fácil — ha falseado el sentido de esos años de bohemia y de pugna que el dramaturgo vivió en la Argentina, antes de su primer triunfo escénico. La via-crucis de Sánchez es la vía-crucis de casi todos los escritores y artistas en los comienzos de su carrera intelectual. Verdad es que anduvo llamando a las puertas de los empresarios teatrales, sin ser oído, con "M'hijo el Dotor" bajo el brazo; pero, andanzas más crueles sufrieron muchos gloriosos genios que veneramos! Wagner, ya autor del *Tanhauser*, — pateado en París la noche del estreno — tenía que componer valses triviales para poder vivir. En realidad, el camino de Sánchez fué mucho más fácil y llano que el de muchos otros. Sus contemporáneos nada tienen que reprocharse. No sufrió ataques ni silencios. Pronto encontró al hombre influyente que comprendió su talento y apadrinó su obra ante la ceguedad de los empresarios. En la vida de casi todo artista aparece ese hombre. Don Joaquín de Vedia fué para el renovador del teatro rioplatense, entonces ignorado, un factor providente. El estreno de "M'hijo el Dotor" constituyó un triunfo hasta entonces desconocido en Buenos Aires. No tuvo Sánchez que luchar con la incomprensión del público ni con el dogmatismo de la crítica. No conoció ese otro dolor, el más acerbo, el más lacerante, de ver negada su obra, burlado su nombre: no conoció el veneno del fracaso injusto, que otros talentos apuraron hasta las heces en la soledad de sus noches. Público y crítica reconocieron de inmediato el valor de su drama y aclamaron entusiastas su nombre. Al día siguiente del estreno — Sánchez no había cumplido aún los treinta

años — ya era célebre en ambos países del Plata. Cuando se presentó la obra en Montevideo — donde era ansiosamente esperada y a donde expresamente se trasladó la farándula — su triunfo no fué menor que el conquistado en Buenos Aires, agregándose aún el encomio patriótico.

Después, su carrera fué toda de triunfos. Cada obra estrenada fué un éxito. Muchos fueron los banquetes y las veladas con que se le celebró, en su corta actuación de un lustro. Se le reconoció el maestro del teatro nacional, fué la suya la figura más influyente en cenáculos y camarines, y árbitro en todo juicio escénico. Tal vez — y sin tal vez, — no ha habido escritor ni artista en el Plata que haya gustado más intensamente y hasta el empalago, las satisfacciones del éxito y el prestigio de la popularidad. Recordamos haberle visto llevado en hombros de la multitud, en manifestación aclamatoria, la noche del estreno de "Nuestros Hijos". Solamente entre las altas clases burguesas, su nombre y su teatro no fueron, por entonces, muy apreciados. Ello se explica por la índole revolucionaria de la obra. Pero el gran público popular y los elementos intelectuales de ambos países le rodearon y aclamaron constantemente. ¿Que él no logró una posición económica confortable y segura con el producto de sus obras, y, en cambio, otros pudieron enriquecerse con ellas? Esos son los malos negocios de un artista inhábil en administración, de vida desordenada y siempre en apuros. Eso del negocio es cosa aparte de su triunfo de autor. En su época los autores ganaban poco, pues aún no se habían organizado en sindicato productor, como en la actualidad. Florencio ganó poco porque — siempre en apremio — vendía sus obras por unos cuantos cientos de pesos a los empresarios, que luego habrían de obtener algunos miles.

Por esta inhabilidad en el negocio se encontró sin recursos cuando pensó en realizar su ansiado viaje a Europa. Entonces el Gobierno le acordó una pensión especial: honor que nada tiene, por cierto, de extraordinario, si se considera la personalidad del dramaturgo.

pero que demuestra como, en ningún caso, sufrió desconsideración ni ostracismo. (1)

* * *

La originalidad del teatro de Sánchez respecto a la anterior producción teatral del Río de la Plata, — por cuya virtud aparece como el renovador de la escena nacional — consiste, fundamentalmente, en su realismo. Hasta entonces el teatro había sido romántico. Y, — como casi toda la producción romántica en los demás géneros literarios, — era falso. Sus personajes y sus asuntos eran los mismos del romance, con la arbitraria idealización de los caracteres y el énfasis declamatorio de los diálogos. Gauchos, señores, damas, galanes y criados eran figuras convencionales, como lo eran, en el período romántico, todas las figuras del teatro europeo — de cuya manera el nacional era un trasunto. Así en Francia como en Italia, y como en España, el drama era una intriga caprichosa y una declamación de versos enfáticos. Desde el grandilocuente "Ruy Blas" de Víctor Hugo hasta la ramplonísima "Flor de un Día" de Camprodón, el mismo falseamiento de la realidad psicológica y social hacía mover sobre la escena los títeres subjetivos. Lo que caracterizó la literatura romántica fué la exaltación dominante de los sentimientos, con prescindencia de toda observación objetiva y toda crítica intelectual. Era esencialmente lírica, aún en los géneros épicos, puesto que los personajes que movía en sus dramas y en sus novelas, no eran más que encarnaciones de la subjetividad dominante del autor. Y el teatro ríoplatense, surgido en pleno auge romántico, inspirado en los modelos europeos, fué lírico, sentimental, arbitrario, desdeñoso de toda observación y carente de sentido crí-

(1) *Acerca de este punto puede el lector hallar mayores datos en el excelente trabajo sobre Sánchez del crítico argentino Giusti.*

tico, hasta que el concepto realista vino a renovarlo, ya entrado el siglo XX.

Verdad es que no hubo, en el teatro romántico platense, ningún poeta de la talla de Hugo: todos fueron más o menos Camprodones. Faltaron talentos y de ahí que nada de relativo valor sobreviviera. Ni don Martín Coronado y don Nicolás Granada en la Argentina, ni Wáshington Bermúdez, Orosmán Moratorio y Elías Regules en el Uruguay,—por citar los que con más asiduidad produjeron, y gozaron de mayor prestigio en su época,—han logrado inspiración dramática capaz de salvar alguna obra del olvido general en que desapareció el teatro romántico. Ni aún como documento — prescindiendo de otros valores — ofrece interés póstero esa producción anterior a "M'hijo el Dotor", pues todo en ella es arbitrario y convencional. Ni la vida del campo ni la vida del salón, ni el carácter del gaucho ni el carácter del pueblero, se hallan reflejados en ella.

Como documento de una época social bárbara, quédanos el primitivo drama criollo, nacido en el circo de lona y candil de los arrabales, con sus ingenuas parodias gauchescas. Sin la literatura declamatoria con que después le vistieron, para ciudadanizarlo, los autores cultos, el primitivo drama de picadero, de origen y carácter populares, tiene sabor de mito popular y simplicidad de farsa infantil. Un poeta dramático de cierto numen, pudo hacer de él obra de arte superior y perdurable, a haber conservado, utilizándolos en el poema, los elementos autóctonos que ofrecía. Pero los autores cultos que, después, teatralizaron la farsa del picadero, no supieron desentrañar su esencia, limitándose a vestir de literatura enfática al bárbaro engendro primitivo.

Así es como "M'hijo el Dotor" de Florencio Sánchez, aparece con el valor de obra inicial en nuestro teatro. "M'hijo el Dotor" es obra definidamente realista. La descripción exacta del ambiente y el estudio de los caracteres, — cualidades que definen al realismo artístico — son las que dan a la primera obra de Sánchez el valor de novedad en nuestra escena criolla. La diferencia que existe entre el carácter de la obra de Sánchez y el del teatro anterior, es

la misma que existe entre las obras realistas y románticas de todo el mundo.

La renovación que experimentó nuestro teatro por la influencia del realismo, es la misma que experimentó la novela. Sánchez hizo en la escena lo que, en la narración, había ya hecho Javier de Viana, unos años antes. Sánchez y Viana introducen el realismo en nuestra literatura. Con la diferencia que, en la escena, el romanticismo no había creado nada de valor; y en el género narrativo se alzaba la figura del autor de "Ismael" y "Soledad", los romances típicos de nuestra barbarie.

Las similitudes entre la obra de Viana y de Florencio son tanto íntimas como externas. El ambiente y los caracteres que el uno da en "Campo" y "Gurí" son del mismo tipo que los dados por el otro en "Barranca Abajo" y "En Familia". "En Familia" se titula también una de las más crudas narraciones de "Campo", y se pinta en ella, en ambiente gauchesco, los mismos rasgos psicológicos que Sánchez nos da en la comedia de ese nombre. Ambas trasuntan un mal de nuestra sociedad, que es común a ambos ambientes.

La noción de nuestra realidad social que se halla en la obra de ambos, es la misma, aún cuando sea más extensa y completa en el dramaturgo, pues Viana se limita al campo, y Sánchez abarca campo y ciudad. Cuando ambos tratan tipos y psicología camperos coinciden completamente. Los tipos de mujeres camperas que aparecen en "Barranca Abajo" — con excepción de la hija menor — se encuentran, con idénticos rasgos, en "Doña Melitona" y otros cuentos de Viana.

Para que los puntos de contacto sean mayores, ambos presentan ciertos defectos comunes, propios de la escuela realista. Viana peca a menudo de ingenuo *cientificismo* en la explicación de los hechos que narra; Sánchez mete en algunas de sus obras ideologías ingenuas, provinientes de las teorías anárquicas que le sedujeron. Muchos personajes de Sánchez están tocados de teoricismo social. "M'hijo el Dotor" pretendió ser obra de tesis. Felizmente, los otros

valores de observación y de emoción que contiene, la han salvado como obra artística.

La obra de Sánchez es más profunda que la de Viana y esta es su diferencia esencial. El naturalismo del autor de "Campo" es predominantemente objetivo, externo. Es Viana un pintor magistral, así de ambientes como de tipos. Pero carece de los valores internos que posee el teatro de Sánchez, por los cuales el dramaturgo nos pone frente a los problemas morales y en trágico contacto con el destino. Temperamento intensamente emotivo, Sánchez une al colorido típico del costumbrismo y al sentido crítico de los hechos, el estremecimiento espiritual de la piedad y de la justicia.

* * *

No era Sánchez — según ya hemos referido — hombre de intensa cultura intelectual. Intuitivo poderoso, como todos los artistas creadores, debe a la propia intuición y no a la cultura, — escasa y desordenada — su sentido profundo de la realidad y las formas orgánicas de su drama. Poseía nociones vulgarizadas, y su conceptismo social era algo ingenuo, como que no provenía de un estudio positivo, sino de la literatura sociológica de los propagandistas revolucionarios. Por eso su drama es verdadero y profundo cuando sólo actúa en sentido intuitivo; peca, en cambio, de falsedad, cuando hace intervenir su ideología, fabricando obra de tesis. En el primer caso se encuentran: "En Familia", "Barranco Abajo, "Los Muertos", "La Gringa", "La Tigra", "La Pobre Gente". En el segundo caso "Nuestros Hijos" y "Los Derechos de la Salud". En un término intermedio, pues tiene algo de tesis, pero mucho de trasunto de la realidad, está "M'hijo el Dotor", su primera obra.

Aún cuando Julio, *m'hijo el dotor*, siente una teoría anárquica acerca del amor y pretenda obrar en consecuencia, notándose que es el autor quien habla por su boca, el conflicto entre las ideas tradicionales del padre, viejo gaucho patriarcal, y los conceptos in-

noradores del hijo, educado en los centros intelectuales de la ciudad, refleja un hecho real de nuestra vida platense, y, en mayor sentido, hecho universal y permanente del conflicto de épocas y de edades. No importa que las ideas de Julio sean aberrantes, lo que importa es que son *revolucionarias* respecto al conservatismo patriarcal del viejo estanciero. Este fundamento real salva a la obra, no obstante el conato de tesis. "Nuestros Hijos" y "Los Derechos de la Salud", no tienen, en cambio, más fundamento que la tesis misma, tesis todo lo noble y lógica que se quiera, pero que obliga al autor a sujetar los hechos a su propósito, preparando situaciones arbitrarias y poniendo de continuo en boca de los personajes, discursos dialécticos. Por ello, y a pesar de sentirse en ambas obras la garra del dramaturgo, son inferiores a aquellas en que la realidad se desenvuelve por sí misma, y los personajes convencen con su vida y no con su dialéctica. Además, podría señalarse en estas obras de tesis una evidente influencia del teatro nórdico. "Los Derechos de la Salud" tiene muchos puntos de contacto con Sudermann. La originalidad del dramaturgo sufre mengua.

"Barranca Abajo", "En Familia", "Los Muertos" — sus obras maestras — están movidas, internamente, por la fatalidad. Nada podría suceder allí sino como sucede. Las leyes profundas e inexorables de la vida rigen la acción de esas obras, que asumen así los caracteres propios de la tragedia. "Nuestros Hijos", "Los Derechos de la Salud", están, en cambio, movidas desde fuera, por el autor. Se ven los hilos con que el autor maneja a las marionetas. Y, no obstante carecer de tesis y de dialéctica, las tres primeras obras son de una mayor trascendencia moral. "Los Muertos" producen horror al vicio, y a la debilidad del carácter que conduce al vicio, al mismo tiempo que la piedad para los caídos, sentimiento que impregna todo el teatro de Sánchez — por virtud del solo espectáculo trágico que ofrece. — "En Familia" es una lección amarga para una buena parte de la sociedad ríoplatense, atacada por la ociosidad, la desmoralización, y el parasitismo. — "Barranca Abajo" es la elegía lacerante de nuestra raza gaucha, en la fatalidad

inelectable de su decadencia. Nada hay que deje en el ánimo una tristeza más sombría que este drama; pero del fondo de esa tristeza, sobre las ruinas de la vieja raza vencida, el dramaturgo erige la fe en la vida que renueva las razas y las cosas, la afirmación de la nueva realidad que avanza conquistadora, transformando el terruño solariego: "La Gringa" completa a "Barranca Abajo".

Artista esencialmente popular, por su origen, por su vida, por sus sentimientos, su obra parece brotar del seno de nuestra confusa masa social, nutrida por los jugos de la tierra, con el sabor del fruto originario. Es su obra un trasunto de la vida popular que amó y vivió; son los ambientes y los tipos de nuestro pueblo los que mejor reproduce y anima en su drama; son asimismo los sentimientos, los vicios y las esperanzas del pueblo, los que en su teatro palpitan y hablan; y, cuando, como en "Nuestros Hijos", es ambiente de riqueza y mundanidad lo que representa, es para infundir en él ese soplo demagógico y justiciero que alienta en el alma tumultuosa de las muchedumbres.

Y así como proviene del pueblo, vuelve al pueblo su arte, al modo como las aguas que se evaporan vuelven a la tierra, en la constante circulación natural. Como la realidad misma que trasunta, el drama de Sánchez ofrece, para todas las categorías de espectadores, toda la gradación de valores estéticos, desde los que requieren una alta intelección hasta los más simples del sentimiento. El filósofo y el adolescente, el artista y el obrero, la abuela y la joven sienten su drama, como la vida, cada cual en el plano de conciencia que le corresponde. Así, la obra de arte verdadera y completa es como el mundo, en el que caben todas las almas. ¿No es esta, acaso, la obra con cuya realización han soñado, en sus noches más grávidas y solitarias, todos los forjadores de arte? Tal es la gloria de Florencio Sánchez.

LA POESÍA SOCIAL

I

"CANTOS AUGURALES" Y "CANTOS ROJOS"

La intensa inquietud económica de las masas obreras y, las doctrinas de renovación social que, en la segunda mitad del siglo XIX agitaron la vida política e intelectual de los países de Europa, llegaron hasta nuestros países sudamericanos con un poco de retraso.

Habían corrido ya varios lustros desde que las teorías económicas de Carlos Marx por una parte, y el acratismo ideológico de Bakounin por otra, venían conmoviendo el ambiente de Europa, suscitando la formación de numerosas asociaciones de carácter revolucionario — incluso "La Internacional" de 1848 — y motivando una copiosa literatura de índole doctrinaria. El ambiente criollo no había sentido, empero, esas sugestiones, absorbido por el romanticismo de las letras y las incidencias de la política tradicional.

Determinaba, en gran modo, esa ignorancia, la ausencia o la presencia muy indefinida, cuando menos, de los problemas sociales, en Europa planteados en forma concreta y apremiante.

El escaso desarrollo industrial de estos países, la aún más escasa densidad de población, la ganadería gauchesca y la urgencia de los problemas de orden institucional — el país estaba aún por vencer los resabios impulsivos de la barbarie caudillesca y cuartelera, organizándose en el plano de la civilidad legal — alejaban de nuestro horizonte regional las luchas económicas del capital y del trabajo, y, en consecuencia, las ideologías inherentes a ese cambio de régimen colectivo.

No es decir que no existieran aquí—latentes al menos— los problemas económico-sociales que son propios del régimen de producción. Pero, — ocupados en los preliminares de formar su población y

de vencer las fuerzas inciviles de la campaña — propicia al despotismo militar y fragua permanente de revueltas — la conciencia colectiva de estos países permanecía casi ajena a la agitación ideológica promovida en Europa por los teóricos del revolucionarismo social.

* * *

Fué José Santos Chocano el primer escritor que, en Sud América, y en las postrimerías del siglo pasado, se hizo eco de ese movimiento europeo, expresando en versos metafóricos y oratorios, las ideas "anarquistas" que le sugestionaron a través de los grandes vulgarizadores: Kropotkine, Reclús y Grave.

"Iras Santas", título general de las composiciones del brioso poeta peruano — que, algunos años después seguiría rumbo tan opuesto, repudiando las canciones revolucionarias de su primera época — dieron el tono y la pauta de un género poético que luego fué cultivado abundantemente en el suelo de América.

Las teorías sociales revolucionarias no aparecieron en el Río de la Plata hasta los primeros años de este siglo. Durante el transcurso de 1900 a 1910 una intensa agitación socialista-anárquica, (es decir, socialista revolucionaria, antiparlamentaria), se produjo en las dos capitales platenses: y en tanto que los agitadores, la mayor parte italianos escapados a la persecución de las autoridades europeas, de verba cálida y abundosa — propagaban entre los gremios obreros "la emancipación del proletariado", "el derrumbamiento del actual orden social" y "el advenimiento de una nueva era de libertad, de igualdad y de justicia", activos centros de "estudios sociales" se constituían, y violentos periódicos de literatura anárquica aparecían en Buenos Aires y en Montevideo.

Este movimiento — reflejo tardío de la agitación producida de mucho antes en Europa — coincidía, en cierto modo, con una relativa industrialización del medio, un aumento del proletariado ur-

bano cosmopolita y — en el Uruguay — con la implantación definitiva del orden institucional, a raíz de la guerra civil de 1904, que cerró el ciclo histórico del caudillismo gaucho, terminando con las revueltas.

Pero, tal movimiento — cualquiera fuese su relación con las necesidades reales del medio — era, ante todo, un movimiento intelectual. Las doctrinas marxistas, con su concepto del materialismo histórico, se presentaban como un fruto legítimo de la evolución de las ideas filosóficas del siglo, ligada al positivismo científico y al transformismo darwinista, y parecía, en último resultado, la conquista más enérgica de la razón humana frente a los despotismos atávicos de las teologías.

El socialismo anárquico era, para los intelectuales, una razón de "modernismo". Ser "avanzado", ser "revolucionario", era un caso de dignidad intelectual. Hubo también quien fué anarquista—en ese entonces — "*pour épater les bourgeois*", por "posse", por estetismo, a la manera de Laurent Tailhade. Lo cierto es que gran número de escritores — que después han derivado hacia reformismos republicanos, o se han trocado en francos conservadores, o se han adormecido en el dulce diván de la burocracia — formaron la pléyade anarquista, tronaron en las tribunas contra el orden social existente y escribieron páginas encendidas de profetismo acrático, escandalizando a la ingenua población de Montevideo, que, hasta entonces, no había visto nada más *avanzado y peligroso* que las conferencias liberales del Club Bilbao...

Surgieron los poetas sociales. Aunque de modo convencional, se ha dado en llamar así, por antonomasia, a los poetas socialistas y revolucionarios: esto es, a los que recogen en sus cantos el sufrimiento y las rebeliones de las masas proletarias, y anuncian en verbo mesiánico el advenimiento de otra era.

Al tratar, pues, de los "poetas sociales", entiéndese que tratamos solamente de aquellos cuya obra está inspirada por ideologías renovadoras de la existencia social. Rapizzardi y Verhaeren serían los más ilustres representantes de esta tendencia. En el arrebatado

fuego latino del italiano, y en el cerebralismo estético del belga, está contenido el verbo de la sociología revolucionaria.

Tema tan vasto, fuerte e inspirador, parece debía haber suscitado una pléyade de poetas ilustres. No obstante, muchos han sido los llamados, pero dos o tres los elegidos. Volviendo al Plata y bajando, desde luego, el diapasón de nuestras exigencias — la poesía social está representada típicamente: por Alberto Ghiraldo, en la Argentina; en el Uruguay, por Armando Vasseur y Angel Falco, ambos surgidos y acreditados en esa época — ya un tanto pretérita — que, párrafos arriba diseñamos. Otros, dignos de nota, han aparecido luego, como Mario Bravo en la otra banda, y Emilio Fragoni en ésta. Atendamos a Vasseur y a Falco, por ser los primeros y por representar, en sus opuestos temperamentos y maneras, dos modalidades típicas dentro del género, definiendo asimismo los rasgos que caracterizan la psicología literaria de tal época.

* * *

La tendencia social-revolucionaria — introducida al Uruguay después de 1900 — asumió, en poesía, las dos modalidades que el propio movimiento social asumiera, a través de sus teóricos y sus propagandistas.

Idealismo y positivismo, paralelamente, venían desarrollándose desde los orígenes del movimiento, como ríos nacidos de dos fuentes distintas. La corriente idealista, de origen francés, surgida al día siguiente de la Revolución de 1879, casi entre las ascuas de la Revolución, estaba emparentada con el ideal jacobino, tenía un lejano ascendiente en "El Contrato Social", se apoyaba en Saint-Simón y en Fourier. Era, pues, de orden moral ante todo, pues se fundaba en el principio racionalista de la justicia.

La corriente positivista, de origen alemán, tenía sus fuentes en el materialismo científico, derivado de la izquierda hegeliana, siendo Marx, por la concepción económica de la historia, su doctrina-

rio concreto. Esta corriente científica fundaba, pues, su criterio sociológico, en el determinismo de los hechos y no en los principios morales de Justicia y de Fraternidad, dando lugar a la formación del llamado socialismo científico, por oposición al socialismo idealista de los Leblanc y Saint-Simón.

La literatura que una y otra corriente engendraron — llegada a su apogeo hacia el límite de ambos siglos — corresponde estrictamente al carácter de cada una. Del socialismo idealista surgió una poesía romántica, oratoria, continuadora de la elocuencia de los jacobinos, entroncada con el verbo retumbante de Hugo. Del socialismo científico surgió una poesía erudita y didáctica, de médula crítica y terminología de cátedra, en sus formas verbales adaptada al gusto modernista.

"Cantos Augurales" de Armando Vasseur, expresa esta segunda manera. La primera está contenida en "Cantos Rojos", de Angel Falco.

Es evidente que — tal como acabamos de identificarlas — esas dos distintas maneras poéticas corresponden a distintos temperamentos y culturas.

El tipo pasional, emotivo, imaginativo — idealista necesariamente — seguirá el camino de la primera. El tipo cerebral, estudioso, analista — necesariamente positivo — se sentirá atraído hacia la segunda.

Y, en tanto que el primero será caudaloso, metafórico y vehemente, el segundo será definidor, técnico y docente. Aquél ha tomado, de sus sumarias lecturas, algunas ideas generales que, ejerciendo poderosa sugestión sobre su temperamento, se visten luego con lujuriosa fronda retórica, agitada por un viento tempestuoso de revuelta. El segundo, por lo contrario, es un profesor en ciencias sociales, y podría ser un excelente catedrático de sociología. De otras

ciencias sabe, por lo menos, lo suficiente para usar de ellas como ingredientes literarios que, además de completar lo sazonadamente erudito del manjar, dan a éste el sabor científico que lo distingue; el estilo es, por lo general, propio de una conferencia; las imágenes casi siempre tomadas de la historia, de la biología, de la química...

Un prurito intelectual que caracteriza la época en que culminó la poesía social-anárquica, es la idolatría cientificista. Los escritores se empeñan en aparecer como hombres de criterio rigurosamente científico, dando en sus escritos abundantes pruebas de erudición al respecto. Entre el nombre vulgar de una flor y su denominación técnica, preferirán esta última. Entre su pluma y la naturaleza se interponen siempre las clasificaciones y teorías librescas. El adjetivo mejor es el más erudito.

Tales cualidades dan a esta manera poético-científica una sequedad de producto de laboratorio, en vez de la jugosidad sabrosa del fruto crecido en el árbol. A través del dogmatismo científico, los conceptos abstractos y las imágenes de las cosas pierden en virtualidad poética lo que ganan en el análisis riguroso: tienden a convertirse en fórmulas — químicas o matemáticas — despojándose de esa plasticidad con que la naturaleza encanta la ilusión de los ojos... y mueve las fuerzas del deseo.

En la época a que nos referimos, el cientificismo — dominador casi absoluto de la conciencia intelectual de los pueblos civilizados — avasalló a la literatura, sugestionó a la poesía, se reflejó sobre el arte. "Cantos Augurales", de Armando Vasseur, representa, en la poesía americana, esa modalidad curiosa y ya pretérita...

Los "Cantos Rojos", de Angel Falco, son, en cambio, abundosas tiradas declamatorias, empavesadas de metáforas tropicales, en las que se da rienda suelta al sentimiento de justicia y de fraternidad humana, a la indignación contra el egoísmo de los posesores, a la esperanza de una próxima era de equidad y alegría entre los hom-

bres, a la exaltación rebelde de las masas proletarias. Falco es un "tribuno de la plebe", es un poeta de barricada, de plaza pública, de huelga revolucionaria. Sus conceptos son sentimentales, sus metáforas hiperbólicas, su período ampuloso: rueda hacia el aplauso inevitablemente.

A través de sus extensas y fáciles tiradas líricas, se ve una no muy extensa ni sólida cultura. No ha formado sus conceptos en el estudio de las fuentes; posee nociones sociológicas vulgarizadas y conocimientos científicos elementales. Su pensamiento filosófico no va muy hondo. Tiene el culto de las grandes vagas palabras, que representan los grandes vagos principios: Libertad, Igualdad, Amor, Derecho, Justicia. Sobre estos sacramentales postulados teje la urdimbre metafórica de sus cantos.

Y así como Falco procede del tronco de Hugo, y recuerda, en sus mejores momentos, a Guerra Junqueiro, Vasseur está emparentado con Baudelaire y con Verhaeren, con los "cerebrales" de su tipo. No es popular como el otro; su anarquismo científico, su numen erudito, su artificio verbal, lo hacen poco accesible a la multitud. Es un demagogo... "aristocrático"; su poesía culterana sólo los muy cultos la entienden.

Falco es simple; y sus arengas poéticas entusiasman a las simples mayorías, tanto como dejan fría a la gente de la "élite"... Vasseur es un intelectual de "élite", un complicado, un paradojal, un erudito, un ególatra, un "posseur"...

En Falco se evidencia la sinceridad de su retórica inspirada; en Vasseur, la pedantería contumaz de la postura acusa al comediante.

II

ARMANDO VASSEUR

Rafael Barret define al *intelectual* como "*un* hombre que ha reducido el universo a ideas". Acertadísima nos parece esta definición. Por tanto, consideramos que el intelectual típico, el puramente intelectual, no puede ser poeta ni artista. Será filósofo, será crítico, será periodista, será sociólogo, será profesor: poeta o artista no.

Con las ideas solas no se amasa la sustancia del arte, ni se da latido musical al poema. Sin esa emoción vital que surge del abismo de la subconsciencia, y se manifiesta en amor, en anhelo, en recuerdo, en rebeldía, en ensueño, en intuición, no hay poesía. La levadura poética está hecha, precisamente, de todo lo vago, lo profundo, lo enigmático, lo fatal, lo atávico, lo encantador, lo imposible, lo casi inasible de nuestra vida, lo que la razón y la voluntad no pueden sujetar a su dominio, lo que no puede *reducirse a ideas*. Cuando un estado emocional se ha reducido a idea — es decir, cuando ha entrado en el dominio de la razón y de la voluntad — deja de pertenecer a la poesía.

Por eso, la filosofía — que es el esfuerzo del hombre por sujetar al dominio de su ideología el enigma del ser — se acerca tanto más a la poesía y participa de algunas de sus cualidades, cuanto mayor sea la dosis de esa emoción profunda que se mezcla a los conceptos razonantes. Tales, los casos de Platón, de Nietzche, de Carlyle, de Guyau, cuyas páginas pueden pertenecer tanto a la filosofía co-

no a la literatura. En cambio, Aristóteles, Kant, Compte, Bergson, razonadores puros, críticos rigurosos, nada tienen que ver con la poesía. Y, entiéndase bien, no es por cuestión de *estilo,* no es porque unos escriban más bellamente que los otros: es por el contenido emocional, subconsciente, *estético,* (¿dionisíaco?) que hay en la obra. La forma literaria del estilo es una consecuencia de ese contenido.

La poesía, semejante a la pitonisa del oráculo de Apolo, ha de embriagarse con los vapores que brotan del abismo por las oscuras grietas de nuestra conciencia.

* * *

Precisemos conceptos. La diferencia que existe entre poesía y filosofía o entre arte y ciencia, no es de materia, no es de asunto: es de actitud mental, es de procedimiento. El mismo tema puede ser tratado poética o científicamente, según las facultades que a ello se apliquen, según el estado de conciencia de quien opere. Si se investiga, mediante el análisis, la naturaleza, causalidad, proceso, relaciones, etc., de determinado aspecto de la naturaleza o de la personalidad, se hace *ciencia.* Entonces el lenguaje, ajustándose al fin, ha de ser técnico. Si, distintamente, el hombre se coloca frente a ese mismo aspecto determinado, en actitud *emocional,* esto es, no analizando ni razonando, sino dejando que en su conciencia respondan las profundas y misteriosas concordancias de su ser íntimo con el hecho externo, ya en forma de alegría, de tristeza, de entusiasmo, de deseo, de horror, de evocación, de esperanza, — entonces se hace *poesía.* Y, entonces, el lenguaje, ajustándose a la actitud, ha de ser estético: musical y figurativo.

Ahora, supongamos ese mismo tema o aspecto de la vida, considerado en el análisis, no ya físico, sino racional, estableciendo una crítica rigurosa acerca de su naturaleza y de sus relaciones con el resto del universo, empleando para ello la forma demostrativa: entonces es filosofía lo que se hace, no poesía (ni ciencia).

Así, pues, todo en la vida puede ser tratado de un modo científico, filosófico o poético, según la actitud mental del hombre. Es una diferencia psicológica.

* * *

Establecer tal diferencia, no supone, en manera alguna, establecer jerarquías mentales ni subordinaciones. Representan tres órdenes distintos de actividad mental, igualmente necesarios en la integridad de nuestra vida consciente. Tan absurdo sería querer consagrar exclusivamente uno de esos modos, como querer confundirlos. La ciencia, excluyendo la filosofía, produciría una civilización monstruosamente seca, fría, matemática, semejante a un mecanismo industrial o a un ordenado laboratorio.—La filosofía, sin la ciencia, nos daría algo así como aquella escolástica de los seminarios, especulaciones arbitrarias y estériles, juegos de lógica y de dialéctica, dogmatismos monolíticos y malabarismos de sofistas.—Y una civilización fundada sobre una interpretación poética del mundo... ¿sería posible? Y Grecia... ¿no era algo así? La mitología, la vida y el heroísmos griegos ¿no tenían su fundamento estético? Tal vez..., casi seguramente. Pero, aquel fué *el milagro griego*. Nuestra civilización ¿podría renovar ese milagro? Cuando apareció en Atenas la Filosofía, con Sócrates — tal como nosotros la entendemos — se vió en ella una enemiga y se le dió a beber la cicuta. Los jueces de Sócrates tenían razón... desde el punto de vista griego. Sócrates la tenía desde el punto de vista humano. Sócrates mató el *milagro*. Nosotros no podríamos renovarlo, a menos que fuéramos capaces de dar otra vez, a Sócrates, la cicuta... (Nietzche quiso hacelo, quiso resucitar el milagro...)

* * *

Filosofía, poesía y ciencia, son tres aspectos del mundo, tres estados de nuestra conciencia: no inconciliables, pero tampoco confundibles.

A la poesía ha tocado la parte más sutil del universo. (Literariamente, pues la música es aún más sutil y, por tanto, más interior que la poesía). La ciencia actúa en el plano físico, la filosofía en el racional, la poesía en el emocional. A manera del éter, el fluido espiritual de la poesía penetra los otros planos: es la esencia sensitiva de los fenómenos. Lo que ella expresa es lo que no pueden expresar las otras. Aún ajustada a estrictos números en el verso, su contenido es dionisíaco, y está más cercana de la música que de la ciencia. (Ciencia y Música son, verdaderamente, los dos polos de la conciencia).

Entonces, ¿no caben en la poesía ideas filosóficas, conceptos abstractos? Sí; pero bajo la forma de la imagen, de la alegoría; nunca expresados en términos propios de las categorías filosóficas ni de las clasificaciones científicas. El poeta ve los conceptos bajo formas figuradas; no presenta la idea misma, sino el símbolo de esa idea, su imagen reflejada en la corriente de la vida. Dante, en "El Paraíso", desarrolla toda una concepción teológica del universo: pero bajo la alegoría. Ya sabemos que, así y todo, no vale, poéticamente, lo que "El Infierno". Goethe, en el segundo Fausto, se lanza al plano de las abstracciones filosóficas, pero, igualmente, sus conceptos asumen formas de símbolos. A pesar de lo cual, esa segunda parte del Fausto suele ser demasiado abstrusa y filosófica... (exceptuando enteramente el Acto de Grecia, de una plasticidad admirable, aunque es también una profunda alegoría).

En épocas primordiales, ciencia, poesía, filosofía y religión se indentificaban en el mismo plano inicial. Todo era poesía en la época de los Vedas y de la Biblia. Después, progresivamente, la unidad fué convirtiéndose en diversidad: del tronco primario crecieron ramas, de la fuente brotaron varios ríos. Así, de la sustancia primordial del universo se diferenciaron los elementos y los seres. Cada género mental tuvo luego su función y su modo. ¿Puede volverse a la unidad primordial? Sí; a condición de desandar el camino andado, de remontar la corriente hasta los orígenes, de ascender hasta el tronco común, de volver a la simplicidad védica. Ciencia,

filosofía y religión pueden volver a ser poesía, colocándose en la actitud mental de los primitivos, hablando en el lenguaje inspirado y originario de los vates semi-divinos que eran a la vez sacerdotes, legisladores, médicos y músicos...

El poeta moderno que más se acerca a ese estado de conciencia, y cuyos cantos tienen mucho de ese carácter de los primitivos, es Walt Witman. Pero, ¿puede decirse que sea la suya una poesía *didáctica?* ¿Puede decirse que sea siquiera poesía *filosófica?* ¿Hay en ella erudición, cientifismo, crítica, citas, terminología técnica, biblioteca? No; no hay más que el ardiente y desnudo soplo del espíritu dando forma al barro originario. El pensamiento de Walt Witman es la música órfica a cuyo son surge del caos el orden. Walt Witman es un genio de su raza.

Esta disquisición era necesaria para definir los conceptos de nuestra crítica. Después de todo, creemos que, los casos particulares no tienen más interés que el de los conceptos generales a que puedan dar lugar, y de los que, a su vez, puedan ser ejemplo.

* * *

Vasseur es, precisamente, ese tipo de intelectual puro, de ideólogo erudito a que antes nos referimos, y, por tanto, es muy poco poeta. Los "Cantos Augurales" no es precisamente obra de poeta, sino de profesor positivista que, por equivocación, dió en escribir versos. De un profesor, sí, y no idealista, no platoniano, no pesimista siquiera, en los que entran elementos estéticos, — sino de un materialismo buchneriano y marxista... De modo que, el razonamiento puro de la filosofía clásica, se complica, para empeorar la situación poética de Vasseur, con la ciencia positiva y con el materialismo histórico... De lo cual resulta un *intelectual* muy típico, muy de su época, un crítico sociológico, un propagandista del anarquismo científico, un catedrático de historia, un conferenciata erudito y algo pomposo... ¿Un poeta?: rara vez...

Halla el lector en "Cantos Augurales" una gran ilustración en materias éticas e históricas, demostrada en las citas que emplea como figuras y en la terminología propia de esas materias, que usa abundantemente. Encuentra también, el lector, muchas frases de enérgica contextura, entre otras de pésimo gusto, muchas imágenes pomposas, y algunos períodos de exaltación verbal en que el énfasis egolátrico juega un importante rol.

Este énfasis — resabio romántico — es lo que, sin embargo, unido a la energía del concepto, suele dar a la estrofa de "Cantos del Nuevo Mundo" — (bajo este título ha seleccionado luego el autor sus poesías completas) — algo del vuelo poético. Precario es, empero, ese vuelo, porque el cuerpo que han de elevar esas alas es demasiado pesado para su poder. Reciedumbre y énfasis son, en efecto, alas exiguas para mantener por mucho en el aire el peso de esa filosofía científica, de ese materialismo histórico y de esa sociología positiva. El autor tiene arranques que lo elevan de pronto, en un in-crescendo grandilocuente, a las alturas del verbo profético..., pero, en seguida cae, cae, en el más pesado suelo de la prosa, con pesadez de monstruo, las alas despavoridas...

Y, andando sobre la árida prosa didáctica, — que en vano procura hinchar la levadura oratoria — el autor tropieza a menudo en la fealdad de la expresión. El deseo de comunicar energía a la frase, unido a una falta de delicadeza artística, arrojan en sus versos algunas de las expresiones más espesas y guarangas que se conozcan.

El mal gusto es un defecto constante en toda la producción de Vasseur, tanto más acusado cuanto más el énfasis de las profecías deja lugar al tema descriptivo o amoroso. Del peor gusto, del más prosaico estilo, son las siguientes frases, tomadas al azar:

Tu voluptuosa falda será mi facistol,
Tus senos mis altares, tu valva mi crisol.

. . . . . .

Historiarán tu cuerpo mis gnósticas sacciones.

. . . . . .

Los dioses ya no existen, cada cual lo es de sí.
Si te juzgas consciente debes creerlo así.

Ejemplos de prosaísmo *científico* y didaccia libresca:

. . . . . .

Ah, los recuerdos de un tiempo
de anunciaciones creadoras,
destilando sus toxinas
entre las células mórbidas.

. . . . . .

Lumen, celeste Lumen,
encarnación perfecta de la intuición innata,
noble porfirogénita de brujas y sibilas,
heredera exquisita de vestales y magas;
de todas las "posesas" que fueron ascendiendo
— por la infelice escala
del hórrido ascetismo —
a los radiosos éxtasis o a la inasible gracia.
De cuantas retorcieron
sus míseras entrañas
para extraer de ellas el virus demoníaco,
la postrimer partícula de su fecunda savia,
esponjas fosforentes,
del congelado acuario de la "virtud" cristiana.

. . . . . .

Espíritu volátil que todo lo penetras,
ritmo relampagueante, neurona inexplorada
que creas las sublimes corrientes intuitivas,
los "géiseres" geniales de altísima ideocracia.

. . . . . .

Nebulosa civil en formación,
archipiélago de urbes libertarias,
pléyade de comunas familiares,
sociales vías lácteas.
¡Oh, ciudades!
líricas, originales y plásticas,
paganamente llenas
del Espíritu Santo de la Vida,
cuya embriaguez maravillosa y rauda,
ritmo inefable, medular zig-zag,
trémolo, fuga, maremoto anímico,
ímpetu, fiebre, creadora dádiva,
loco derroche, aurisolar eclipse
de la potencia y la conciencia avaras
cruza, en las noches del destino humano,
como un meteoro entre la sombra arcana!

. . . . . .

¡Qué libresco, pedantesco, rebuscado y pesado es todo eso!, ¿verdad? Así son la mayoría de sus páginas. Los dos versos finales de la última estrofa transcripta son bellos (hugonianos), pero todo lo anterior es horrible. De este modo, los versos elocuentes o simplemente elegantes, se hallan mezclados en un fárrago de didáctica cientifista y de mal gusto literario.

Cansinos Assens, uno de los artistas más vigorosos y originales de España, ha elogiado a Vasseur, por aquella parte más reciente de su producción, contenida en el tomito llamado "El Vino de la Sombra" y afiliada a las novísimas modalidades literarias. El crítico español, ha alabado en Vasseur esa última modalidad, en la que abandona el énfasis de sus "Cantos Augurales" para adoptar un tono de naturalidad que asemeja el poemita a una reflexión apuntada al correr de la pluma. Se ha librado Vasseur del énfasis, es verdad, pero no se ha librado del prosaísmo, ni del didactismo, ni de la erudición, ni de la egolatría, ni del mal gusto. De modo que es el mis-

mo Vasseur de "Cantos del Nuevo Mundo", pero sin la levadura que antes le esponjaba. Aún cuando algunos de esos poemitas ofrecen interés psicológico, creemos que no es su valor tal como para consagrar, por sí solos, a un poeta, y, por tanto, debemos restringir en mucho el elogio del crítico de "Las Nuevas Escuelas".

No obstante los fundamentales defectos que hemos reconocido en "Cantos del Nuevo Mundo" — que comprende lo más importante de la labor de Vasseur — lo recio del concepto y el sonoro énfasis verbal, dan a algunas de las composiciones valor — si no poético, propiamente, sí literario — para subsistir al desmoronamiento general de la obra, y quedar como exponentes de una individualidad y de una tendencia que marcaron huella vivísima en nuestro ambiente, puesto que, merced a la complicidad del momento, la influencia de Vasseur ha sido evidente en una parte de los jóvenes escritores nacionales. "Epitalamio", "Invocación", "El Secreto", "A Atlántida", "Heroica", "Oración del Orgullo", "Addio", y tres o cuatro de las breves composiciones de data más actual, serían, a nuestro juicio, las páginas sobrevivientes.

* * *

Para terminar con Vasseur, anotemos que, además de los aspectos ya examinados, se nos presenta, en el campo de las letras uruguayas, como el caso típico de los atacados por esa enfermedad psicológica, — tan difundida en el mundo literario durante los últimos años del siglo pasado y primeros del presente—: la *egolatría*.

El culto del yo — abonado por la filosofía egotista que derivó del pesimismo alemán — fué una aberración mental de que padecieron — *¡mea culpa!* — en mayor o menor grado, la mayoría de los literatos en esa época, a punto que es raro encontrar obra, en prosa o verso, en la que no se tropiece a cada página con el autor, alardeando de su superioridad y agitando, en recaderos gestos, el estandarte de su propia soberbia. Fué esta una actitud muy característica de ese período, y no se halla igual en otro de la historia. Casosais-

lados de egolatría y de jactancia intelectual, los hubo en toda época; pero, sólo en esta a que nos referimos asumió carácter casi general y epidémico. En Vasseur, esa enfermedad llegó a adquirir contornos delirantes y agresivos, presentándose como una verdadera *megalomanía*. Toda su producción contenida en "Cantos del Nuevo Mundo", se inspira en la más aguda, la más exacerbada, la más feroz e ingenua de las vanidades. A cada verso alardea y se jacta de su genio, de su sapiencia, de su misión mesiánica, llamándose a sí mismo el *Super*. Sus poemas no son sino pomposas decoraciones preparadas para su apoteosis teatral. Sería larga la cita de los versos en que este enfermizo culto de sí mismo ha impreso su huella aberrante.

Como toda megalomanía definida, la de Vasseur se manifiesta en dos fases, complementarias e inseparables: manía de grandezas y manía de persecución. Nunca falta esta segunda cuando se ha declarado la primera. Las manías son muy lógicas en sí mismas: todas sus consecuencias se derivan naturalmente de la premisa. Así, Vasseur, considerándose el *Super*, exige de la humanidad el culto de su persona y la glorificación de su obra. Como no los encuentra, se considera perseguido por fantásticos enemigos y mártir de su propia grandeza. Junto a los ingenuos desplantes de su jactancia, se encuentran en sus versos las muecas agresivas de su iracundia.

¡Si, al menos, en su jactancia hubiera gracia, delicadeza, ironía!... Entonces, dejaría de ser una manía, para ser un vicio bizantino, desechable como todo vicio, pero, al menos, seductor... Lo que en Vasseur caracteriza la enfermedad es la seriedad feroz con que se presenta, y la falta de gracia que la haga atractiva.

D'Annunzio, por ejemplo, que es uno de los seres más hinchados de vanidad que se conozcan, no ha llegado nunca a la megalomanía. Hay en su auto-adoración y en su jactancia, cierta florentina delicadeza, cierta gracia corintia, que las envuelven como una discreta gasa bordada de imágenes, velando su crudeza. En el *Super* uruguayo, la egolatría es de una impertinencia que nada tiene de delicada ni de estética. Es una egolatría... clínica.

* * *

Obsérvese, finalmente, que, lo que en muchos otros fué mal pasajero, — fruto de su juventud y de la época — en Vasseur es enfermedad crónica, incurable.

En estos últimos años, y traspuesto ya, hace rato, el límite de su mocedad, el autor de "Cantos Augurales" ha dejado de ser materialista y anárquico, seducido por las doctrinas espiritualistas del Oriente que, tan vasta influencia están ejerciendo en la intelectualidad occidental.

Como el zorro, Vasseur ha cambiado de pelo pero no de mañas. El teósofo es tan megalómano como el materialista anárquico de otrora. Si antes era el Aeda genial que venía a redimir al proletariado con sus cantos, ahora es — mediante la doctrina de la Reencarnación — un *avatar* de algunos famosos genios que han existido. Nuevo pasto para su vanidad, la doctrina del Karma y del Yoga le sirve para asombrar al lector con actitudes misteriosas de iniciado y palabras de una kábala remota. Así, llega a presentarse como la reencarnación de Kierkegard, escritor místico danés muerto hace un siglo. ¿ A quién pretende *asombrar* Vasseur con ese gesto? ¿ Al vulgo, a los entendidos? Creemos, que, ante ambos, sólo puede aparecer como un histrión, que toma las cosas más respetables para servirse de ellas como *réclame*. ¿ Aún no tiene Vasseur noticia de que el tiempo de las *posses* ha pasado? En sus últimas composiciones, — algunas de las cuales tienen, hemos dicho, cierto interés, — abundan las muecas de este avatar... de su egolatría.

* * *

La verdadera superioridad — aquella que es fruto de la dolorosa madurez del espíritu — está a mil leguas de la jactancia. La verdadera superioridad es sencilla, porque *comprende*. Hay en la osten-

tación intelectual y en la jactancia literaria, algo de esa actitud advenediza del nuevo-rico, que ostenta sus alhajas y se envanece de su poderío. La verdadera distinción espiritual — como la social — es sobria y discreta. ¿Puede considerarse *superior* al hombre que no ha vencido aún la *vanidad*, que es el más ingenuo de los egoísmos? Alardear de su propia sapiencia es demostrar que no se sabe. Jactarse de su superioridad es probar que se está muy lejos de ella. Toda jactancia es inferioridad. Toda ostentación es grosería.

Vasseur ha incurrido y sigue incurriendo en ese pecado. Vive alardeando y jactándose. A su sabiduría le falta aún aprender a ser sabia. A su superioridad le falta todavía aprender a ser verdaderamente superior.

JAVIER DE VIANA

El juicio póstero ha de ver en Javier de Viana al autor de "Campo" y "Gurí", colecciones de cuentos y novelas cortas; y de "Gaucha", ensayo de novela. Los tomos titulados: "Cardos", "Macachines", "Leña Seca", "Yuyos", y otros varios, que contienen, coleccionada, su producción de colaborador regular de semanarios porteños, —su medio de vida durante una larga época,—si bien han popularizado mucho su nombre de cuentista criollo, deben ser considerados, en general, de mucho menos valor que los tres libros antecitados, y — salvo excepciones — descartados al apreciar sus verdaderos méritos de escritor. Si Viana no tuviera, en su haber, más que esa labor de colaboración semanal y de *modus vivendi*, no ocuparía en las letras nacionales el alto puesto que, sin duda, le corresponde. Sería un cuentista criollo, fácil, ameno, conocedor del campo y del paisano, un poco anecdótico y superficial, y bastante repetido. Porque, obligado a elaborar dos o tres cuentos por semana, sobre el mismo tema campero, ha publicado mucha cosa insustancial y se ha repetido bastante. Alguna vez, es verdad, entre la novillada de cuentos, le ha salido un *toraço* digno de los bocetos magistrales de "Campo", entre los que debe mencionarse especialmente "Facundo Imperial".

El Javier de Viana que nos ocupa es, pues, el autor de esas tres primeras obras, en que ha dejado, con su labor de artista, consciente y madurada, lo sustancial de su talento de narrador.

"Campo", "Gaucha" y "Gurí" encierran las narraciones más características e intensas de nuestra campaña. Por su reproducción del medio, la realidad de sus caracteres y el colorido de sus relatos, ha de considerarse a Javier de Viana como el pintor por excelencia de nuestra vida criolla; así como por el determinismo psicológico, la fidelidad estricta de la observación, la crudeza de las escenas y,

también, la teorización científista, ha de considerársele como el más genuino representante de la escuela "naturalista" en el Uruguay.

* * *

De la escuela "naturalista" tiene Viana las virtudes y los defectos. A mediados del siglo pasado, la conciencia intelectual de Europa experimenta una transformación profunda. Del *Romanticismo* literario y del *Idealismo* filosófico, se pasa al *Positivismo* en filosofía, al *Realismo* en las letras y las artes. Caen juntas, la metafísica alemana y el racionalismo especulativo de la Enciclopedia: en su lugar, la ciencia impone sus métodos de experimentación. La literatura, siendo una manifestación vital, refleja el estado de conciencia de cada época y sigue la evolución del mundo. Al imperio científico de la experimentación corresponde el surgimiento de la "novela experimental". La novela ha de ser, ante todo, un *estudio*. El novelista ha de ser un profesor en materia de físio-psicología, antropología, leyes de herencia familiar, teorías médico-legales, sociología y demás ramas científicas. Sus *estudios* han de demostrar cómo rigen en el hombre y en la sociedad las leyes del determinismo que ha consagrado la ciencia; y aún cumple más perfectamente su misión y es obra genial, si descubre y demuestra una teoría científica propia.

Así, del "realismo" literario de la primera época — el de Balzac, el de Flaubert, — se pasa al "naturalismo" experimental de Zola. Sabido es que el poderoso talento de Medán se sobrepuso a las aberraciones de su propia pragmática, y los "Rougon-Macquart" son — a pesar de sus pesadeces — obras de profundo interés humano, a la vez que documentos sociales de una época.

Pero, el doctrinarismo "experimental", que fundaba el proceso de la novela, no ya en la libre observación de la realidad, sino en las teorías científicas, hacía de aquélla una *tesis*, de valor pasajero, como las mismas teorías científicas, en constante rectificación, por lo mismo que están sujetas a nuevas experiencias. Tal procedimiento, ne-

caba el principio mismo de la novela realista, pues no era la realidad viva, sino las teorías científicas lo que informaba la obra.

Javier de Viana surge en la época del imperio *experimental*, siendo Zola el profeta y pontífice del nuevo culto. Y al abrazar la *escuela*, hace suyos — con las virtudes inherentes — los consiguientes errores. Así, junto a la observación fiel del medio y de los tipos, se hallan en las narraciones de Viana abundantes rastros de teorías científicas, explicando dogmáticamente los hechos; y hasta — lo que es peor aún — propósito de *tesis* psicológicas, forzando la realidad y generando un producto falso. Los estudios de Medicina que siguió el escritor durante algunos años, contribuyeron a ahincar en él esa tendencia cientificista, arrojando en su obra literaria frecuentes expresiones técnicas, propias de textos y tratados de fisio-psicología, pero enteramente impropias de la novela.

Estos vicios de escuela desmerecen en parte su obra, aminorando el valor de muchos cuentos. En "Gaucha" y "Gurí" es, precisamente, donde ese error arroja más sombras. Señalarlas, prolongaría asaz esta nota. El lector las hallará fácilmente en la obra, una vez denunciada su presencia e indicada su índole.

En virtud de ello, Viana falla, generalmente, cuando entra a explicar la psicología de sus personajes y a razonar los hechos. En cambio, pintor original, enérgico colorista, sus descripciones del medio y su relato de la acción bastan — a pesar de lo otro — para dar a su obra intensa realidad y alto valor estético.

* * *

La obra de Javier de Viana, como documento humano y social, deja en la conciencia del lector un sombrío pesimismo. Brutalidad y miseria llenan sus páginas. La vida de nuestra campaña que nos presenta en sus narraciones, es de una barbarie desolante. No es la barbarie primitiva, pujante y heroica, que aparece en "Ismael"; es una barbarie triste y corrupta de decadencia.

El paisano de las narraciones de Viana es un ser abúlico y apático, que nada cree, nada piensa, nada sabe, nada quiere, nada espera. Un fatalismo asiático inmoviliza y pudre la raza criolla. La miseria, la prostitución, la ociosidad, el alcohol, el juego, la tuberculosis, hacen presa de sus rancheríos.

"En Familia" es una pintura cruda y repugnante de un hogar criollo, donde la haraganería, la estupidez y el vicio conviven en monstruosa abyección cotidiana. Florencio Sánchez ha trazado, bajo el mismo título, un cuadro semejante. Y aún cuando uno se desarrolla en el ambiente burgués de la ciudad y el otro en un *puesto* de estancia, los mismos vicios identifican a los personajes en un lamentable parenteseo de raza. En "Pájaro Bobo", nos presenta el cuentista el ambiente crapuloso y malevo de los suburbios de las poblaciones del interior, ese suburbio de garitos, burdeles, pulperías, bailongos, donde pernocta el abyecto parasitismo rural y la sífilis pudre la sangre de la especie. En "Doña Melitona", se describe la vida de esos rancheríos miserrimos, donde vegetan en la haraganería y la suciedad, hombres y mujeres, donde el comadraje y la rufianería alimentan los ocios, entre un mate lavado y una destemplada milongaita. "En las Cuchillas" se traza una escena de guerra civil, cuya brutalidad salvaje corresponde a los cuadros de miseria y abyección del tiempo de paz.

He aquí cómo describe Viana una vivienda criolla: "Su primera visita fué para Secundina, la madre de las *cuerudas*. La habitación era un rancho que el pampero había casi tumbado hacia el norte y que se sostenía con prodigios de equilibrio. No había un árbol, ni un cerco, ni una gallina, y, en toda la media locatárea de terreno de que era propietaria doña Secundina, no había plantado una mata de trigo, ni de maíz, ni de patatas, ni de cebolla siquiera, y no pacía tampoco ternera ni oveja alguna. La propietaria era una mujer joven aún, baja y rolliza, despeinada y muy sucia, mostrando en su semblante apático su haraganería, su desidia, su indiferencia de bestia. Había hecho un fuego con cibiles, cerca de la única puerta del rancho, y estaba sentada en un tronco de sauce, tomando mate y

asando choclos. Desde afuera se veía la única pieza, negra como una cueva. En un rincón, una cama de fierro con las ropas todavía revueltas; en otro, en el suelo de tierra, un colchón de chala, donde dormían las muchachas; un cajón que servía de baúl, otro cajón sobre el cual había un par de platos de latón y algunos trebejos más, una silla de pino sin respaldo, sobre la cual, una botella cubierta de sebo, sostenía un cabo de vela. Y era todo. No se veía palangana, ni jabón, ni escoba, pero se sentía un hedor de pocilga, húmedo y tibio, que hacía retroceder al curioso". Las demás viviendas del rancherío son semejantes a la descripta.

Otras narraciones de Viana, como "Ultima Campaña" y "Por la causa", pintan el aspecto político de la vida rural. En "Ultima Campaña", el viejo caudillo gaucho, retirado en su estancia, cubierto de cicatrices y de desengaños, es tentado a una última aventura guerrera, por el discurso cálido y retórico de un *doctor* de la ciudad. El viejo león siente calentarse su sangre de pelea y, quebrando su resolución de no volver a intervenir más en las contiendas civiles, blande la lanza histórica y ordena alzarse a su gente. Este asunto ha sido tratado después en el teatro por Ernesto Herrera: "Ultima Campaña" y "El León Ciego" expresan la misma psicología, aunque difieran en las circunstancias.

"Por la causa", episodio eleccionario, es todo un documento histórico de la época, todavía reciente, en que la autoridad policial ganaba elecciones a base de fraudes y de atropellos, haciendo del sufragio una farsa grotesca y convenciendo al gaucho de que todo era *al ñudo* y no había más razón que los alzamientos.

Otras narraciones, tales "La Vencedura" y "El Ceibal", son puramente psicológicas. Por ser así contienen más emoción y belleza que las otras, aunque no tanta importancia social. "La Vencedura", relato de prodigiosa fuerza emotiva y colorido intenso, presenta un caso extraño de *curanderismo*, y plantea un problema científico de hondo interés.

* * *

Cuando Zola publicó "La Tierra", la crítica francesa protestó por la "calumnia" que la obra significaba para la población rural de Francia. "No son todos así — se dijo. Hay en nuestros campos hombres honrados y mujeres honestas".

¿Cabe, entre nosotros, y a propósito de la obra de Viana, parecida protesta? Desgraciadamente, esa obra expresa una dolorosa realidad. Hay, sí, en nuestros campos, muchos hombres laboriosos, de hábitos sobrios, propicios a la instrucción y al mejoramiento. Pero es innegable, para todo aquel que conozca un poco el interior del país, que una gran parte de nuestra población rural criolla vive en completo abandono material y moral. La ociosidad, el alcoholismo, el compadraje, el juego, la prostitución, la maledicencia, la mendicidad, todos los males que aparecen, pintados al desnudo, en la obra de Viana, hacen estragos en los rancheríos y en los pueblos. El paisanaje es abúlico y vicioso en su mayoría. Las mujeres son haraganas, sucias, coquetas y chismosas. La miseria y la inmoralidad señorean por doquier. En general, Viana no ha calumniado a nuestro paisano. La triste verdad es esa. Aceptémosla francamente, nosotros, los uruguayos, con entereza civil: busquemos las causas de esos males y procuremos aplicarles remedio. La leyenda de la *Arcadia cimarrona* se ha disipado. Hace largos años que el rudo gaucho primitivo y la patriarcal virtud de nuestros campos han desaparecido. Después de un breve ciclo heroico, la raza gaucha entró en un período de decadencia, que se prolonga hasta nuestros días. Viana ha visto a nuestro paisano en esta etapa decadente de su involución. Y así lo ha pintado.

No siendo, esta crítica literaria, lugar pertinente a la exposición de los factores de orden sociológico que determinaron el fenómeno de la decadencia gaucha, (1) hagamos constar que, en la obra de

(1) *Ese estudio se halla realizado en nuestro "Proceso Histórico del Uruguay". Consúltese.*

Viana se refleja, con el intenso colorido de su fealdad, el hecho psicológico y social de esa decadencia. La obra de Viana, por su crudo realismo, constituye, pues, asimismo, un documento histórico.

* * *

El *caso* que Viana nos presenta en "Gurí" es, conjuntamente con "La Vencedura", de lo más interesante, en cuanto estudio psicológico, que hallamos en su obra. Ambas narraciones tratan la misma materia, en dos motivos distintos.

En "La Vencedura", un viejo curandero, a base de menjurges y ensalmos, *vence* el envenenamiento producido en un sujeto por la picadura mortal de una víbora. En "Gurí", una vieja *hechicera liga* a otro sujeto, por venganza amorosa, causándole un *daño* que lo mata en poco tiempo. En los dos casos obran elementos y fuerzas que, al parecer, están fuera del concepto físico de la naturaleza y que la ciencia positiva rechaza como absurdos.

"Gurí" puede ser considerado como un proceso de auto-sugestión, obrando en un sujeto predispuesto por la superstición y propiciado por el miedo. En "La Vencedura" la sugestión no existe, pues el individuo mordido por la víbora está en estado inconsciente. Tal como el autor narra este segundo caso, parece que los exorcismos del viejo pardo curandero, *vencieran* realmente el mal, puesto que el paciente se hallaba ya — antes de su intervención — casi en el *coma* fisiológico. Pero, ¿puede ser esto así? Viana — gran conocedor del medio que pinta — ha visto, sin duda, el hecho que narra. Hechos análogos han sido, por lo demás, atestiguados por otros: y, sea cual fuere la explicación del fenómeno, el hecho es que, esas "venceduras" suelen ocurrir, de un modo aparentemente misterioso, que la ciencia no ha resuelto aún, y que, tampoco ha estudiado. Negar los hechos es más cómodo que estudiarlos. Todo está dentro de la naturaleza; pero la naturaleza no se encierra en límites tan estrechos como ciertos dogmatismos suponen.

Los casos de *ligadura* como el que Viana nos presenta en "Gurí" — suelen también ocurrir en nuestra campaña. La ingenua superstición gaucha lo atribuye al poder mágico de una *bruja*, quien se vale para ello de ciertas fórmulas secretas.

El hecho es real, aunque no conozcamos concretamente su explicación. Viana parece atribuirlo a la sugestión, — y tal es, por ahora, la hipótesis más aceptable.

"Gurí" sería la prueba (¿experimental?) de esa tesis. Como prueba, no convence del todo. Median en ese caso circunstancias y fenómenos que escapan a la explicación y para los cuales ésta es insuficiente. Lo que sigue al momento en que Gurí se siente impotente ante la hembra, puede ser producto de sugestión, una neurosis agudísima debida al terror y la desesperación producidos por ese hecho. Pero, el *hecho* ocurre de modo impensado, por sorpresa, ya que, antes de él, Gurí no ha pensado en el *daño* ni ha temido lo que luego le ocurre. Parecería que, realmente, obrara aquí una fuerza desconocida, magnética, subconsciente. De todos modos, "Gurí" es uno de los relatos más originales e intensos con que cuenta nuestra literatura.

* * *

"Gaucha" es lo más *bello* que ha escrito Javier de Viana. En casi todas sus otras narraciones hay verdad, interés, intensidad, color: estética realista. En "Gaucha" hay *belleza* en un sentido más *clásico*. La emoción propiamente *estética* se encuentra pocas veces en la novela y el cuento "naturalistas". Dos factores producen ese resultado: su pesimismo respecto a la realidad y la ausencia de subjetivismo. Por lo primero, sólo presenta brutalidades y miserias; por lo segundo, se atiene al verismo fotográfico, eliminando toda *estilización*. La novela "naturalista" tiene más el interés humano de un estudio médico-social que la atracción estética del arte; más que emocionar, interesa; y más que deleitar, enseña.

"Gaucha" es una excepción en la obra de Viana. Tiene algo de la belleza poemática de "Soledad", con la que se relaciona íntimamente. Es "Gaucha", también, el poema de la Soledad, pero, tratado a la manera realista. Los elementos de que se compone y los tipos que intervienen, tienen, en la obra del autor zoliano, el mismo carácter salvaje y extraordinario que en el escritor romancesco. No son los tipos corrientes del paisano que figuran en los relatos de "Campo" y "Guri"; ni su acción es la normal y habitual de la campaña, que reflejan esas obras. El viejo trenzador, la pálida e histérica Juana, el matrero Lorenzo y el tímido y sentimental Lucio, personajes principales de "Gaucha", son tipos de selección artística; el bañado en que se desarrolla la acción, es un escenario extraordinario; y, el desenlace de la novela, tiene grandeza trágica y sombría teatralidad. Es la menos "naturalista" de las obras de Viana; en ella, el objetivismo fotográfico cede mucho lugar al artista creador. Por eso es la más bella.

El autor se esfuerza en dar al relato un carácter verista y hasta científico, siendo ésta, por curiosa contradicción, la obra más atacada del vicio cientificista. ¡Se hallan, en el curso de la narración, hasta citas de Taine!

Con personajes extraordinarios, decoración extraordinaria, y circunstancias extraordinarias, no puede resultar sino una obra de fondo poemático. No por esto es menos *real* que los otros relatos veristas, ni quita ello ningún mérito a "Gaucha". Antes bien, comprueba que, si tiene menos valor *documental* que las otras narraciones del autor, tiene, en cambio, más valor artístico.

Así, tal cual es, "Gaucha" es una de las obras más características de nuestra literatura, y de las que mejor definen el fondo de nuestra vida gauchesca. Le está bien el nombre. No es la fotografía de la existencia campera cotidiana lo que nos da el autor en ella — eso, nos lo da en las narraciones de "Campo" — sino la esencia de esa vida, el *alma* de una raza que se va. Y nos la da por simbolismo.

"Gaucha" nos deja una sensación *ocre*. Todo es ocre en esa vi-

sión: el pajonal, los ranchos, los rostros, las almas. Es un ocre que va desde el amarillento desmayado hasta el terroso oscuro, en una gama obsesora. Color de fiebre y de desolación. Y esa impresión de color simboliza el alma y el destino del gaucho. Se recuerda, por extraña asociación, algunos de los cuadros de Zuloaga, donde el ocre domina, triste y duro. ¿Es acaso el alma de la España trágica, el alma dura y triste de Castilla, lo que muere, perdida en la soledad de un bañado americano?

* * *

Javier de Viana no es un prosista. No cultiva el *arte de decir*: su prosa no tiene la línea severa, ni el brillo sugestivo, ni la sonoridad armoniosa. Espontánea y corriente, esa prosa tiene, sin embargo, una cualidad que la hace especialmente apta para su género de novela: el color. Viana es un escritor colorista. Sus descripciones de paisajes, de interiores, de escenas, de tipos, son pinturas enérgicas y crudas. Maneja la pluma como un pincel; y, ese pincel no se detiene ante ningún detalle, por más repugnante que sea. Antes bien, se complace en lo feo: tiene la crueldad de un bisturí.

Por esa cualidad, Viana ha realizado las más fieles pinturas de la naturaleza y los tipos de nuestra campaña.

Fiel a su norma "naturalista" y a su colorismo, el autor hace hablar a sus personajes en el lenguaje característico y *dialectal* del gaucho. Ese lenguaje aparece reproducido en su estricta y nimia exactitud. Tal cualidad, si bien acentúa el realismo de la obra, restringe su alcance a los límites regionales. Fuera de los países del Plata, en España y en el resto de América, el lenguaje gauchesco resulta, en efecto, dialectal y de muy difícil comprensión. Pero, por otra parte, ¿podía el autor de "Campo" hacer hablar a sus gauchos en otro lenguaje que no fuera el suyo? Sería descaracterizarlos.

Este aspecto de la obra de Javier de Viana le daría un alcance

casi puramente regional, ya que los diálogos ocupan gran parte de sus narraciones.

Este género de obra plantea un conflicto entre regionalismo y universalidad. Toda producción literaria superior debe aspirar a un valor universal. Y, el lenguaje dialectal gauchesco es un obstáculo a la universalidad (aún sólo dentro del habla castellana) de la novela criolla.

Tal vez Viana abuse — literariamente hablando — del lenguaje gauchesco. Un propósito de fidelidad verista le lleva a reproducir ese lenguaje en sus mínimas particularidades. Tal vez pudo — sin mengua del carácter — ser menos *fonográfico* en el lenguaje, y dar de él, sólo los vocablos y giros más característicos y sustanciales: los que, teniendo entronque castellano o indígena, no harían incomprensible el dialogado para los otros lectores de nuestra lengua. Una edición de las obras de Viana hecha en España o Venezuela, por ejemplo, requeriría infinidad de notas que aclaracen el sentido de las expresiones, sin lo cual, el lector perdería gran parte del relato. Es sabido, por otra parte, lo engorrosa que resulta, en obra literaria, la abundancia de notas.

Esto, no es precisamente un *defecto* en la obra de Viana. Pero puede ser un error de procedimiento. Regionalismo y universalidad no deben ser términos reñidos. Deben y pueden armonizarse dentro de un equilibrio estético. El arte original es un árbol que tiene su raíz en el propio solar donde aparece: pero su sombra ha de extenderse sobre el mundo: y de sus frutos, han de poder comer todos los hombres.

HORACIO QUIROGA

Una extraña ironía del azar determina la vida y la obra de Horacio Quiroga. Su aparición en el campo intelectual coincide con el advenimiento de la escuela modernista, que revolucionó las normas imperantes durante el siglo XIX, en el ambiente literario del Plata. Esto era allá por los comienzos del siglo. Toda nueva tendencia, — sea buena o mala, — encuentra en la joven generación su elemento de resonancia y de cultivo. No se cambia de normas a los cuarenta años. Andada ya *la mitad del camino*, el hombre se hace, naturalmente, *conservador*, después de haber sido tal vez *revolucionario* en su mocedad. Las nuevas escuelas prenden en el suelo ardiente y virgen de los veinte años. Cada generación se ofrece a la vida como reclamando la simiente y el impulso. A veces esa simiente es maligna, ese impulso es desviado. Si así es, no es la culpa de la juventud sino de la hora. Y, aún así, la juventud cumple su ley: más vale para ella una innovación equivocada que la tranquila repetición de lo hecho. El tiempo se encarga de rectificar los caminos. Lo que importa, ante todo, es que no falte la fuerza innovadora en los jóvenes. La realidad moral es lo primero.

A los veinte años, Horacio Quiroga se sintió *decadente*. Ya marchito y sin jugo el ideal romántico, que encendió sus generosas llamas en el alma de dos generaciones, el *decadentismo* era la nueva copa de embriaguez lírica — copa de amargo ajenjo verlainiano — que se ofrecía a los labios ávidos de los jóvenes en esa hora confusa y crepuscular...

Copa oscura y vertiginosa como un abismo, aquella del absintio decadente, que alzaban en sus manos de mágicos oficiantes los líricos noctámbulos del *Quartier!*... Hacia esa sima de embriaguez sensitiva y fantástica se inclinó fatalmente el alma de los recién llegados. — Todo lo que en la juventud hay de pasión, de imagi-

nación, de avidez, de rebeldía, iba a satisfacerse en la crátera orgiástica de la Decadencia, hasta quedar ahíta.

"*Arrecifes de Coral*" fué el primer libro de versos *decadentes* que apareció en el Uruguay. Quiroga puso en él, todas las extravagancias desorbitadas que le había sugerido la lectura de los decadentes franceses, todas las delicuescencias de imaginación y de palabra en que se manifestaba aquella embriaguez de absintio literario. Y había en él, junto a una sincera adoración de todo lo raro, lo vago y lo anárquico, una rebuscada *pose* estética para espantar al burgués. El libro fué acogido por nuestra burguesía como un dislate. Para los menos — para los que sabían ver a través de la floración absurda, el talento que latía debajo — era aquella una *genial* equivocación literaria. Para los más, los tales "Arrecifes" eran simplemente los *macaneos* de un desequilibrado.

En verdad, aunque considerado en un todo, "Arrecifes de Coral" no es un libro aceptable, más que por otra causa, por ser fruto ingenuo e inhábil de sugestión e imitación propias de la primera etapa literaria — hay en él, señales evidentes de un talento juvenil aún en agraz, y se nota la presencia de un espíritu de selección, cuya inquietud y cuyo horror a la vulgaridad son, en Arte, las mejores promesas de la obra futura.

No todo es malo en "Arrecifes". Cierta gracia ingeniosa, cierto humorismo triste y elegante, le salva siempre de caer en el mal gusto, y da a sus composiciones más extravagantes el aire de una travesura.

Pero "Arrecifes" interesa más como documento psicológico en la biografía del autor que considerado como obra. Quiroga aparece en él, soñador de las más extrañas quimeras, nostálgico de las sensaciones más quintaescentes, como un desterrado de París en este lejano y arisco rincón de Hispano-América. Su ambiente es el de las seculares y fastuosas civilizaciones, con sus refinamientos estéticos, sus sabias complejidades y las neurosis de su *tedium vitae*. El viaje a París — dorada Meca de su idealidad — le obsesiona, como una necesidad vital para su espíritu y para su arte.

* * *

Y aquí interviene la burlona fatalidad, torciendo el curso de su destino. En vez de llevarle a París, el inesperado y desconcertante azar le lleva a las Misiones, en el seno selvático, desierto y tropical de América.

En lugar de la magnífica fiesta nocturna a la margen del Sena, entre mágicos alquimistas del Arte y sabias vampiresas del hetairismo, — los días de crudo sol en los plantíos y los obrajes misioneros, entre rudos hombres de empresa y miserables peonadas indígenas. Y, en vez de los exquisitos pomos de esencia que hacen correr por los nervios sutiles electricidades y sumergen la conciencia en el lago violeta del ensueño, donde divagan faunas míticas, — la pujante y áspera realidad de los bosques y de las praderas, la caricia ancestral de la luz y de los vientos, la observación de la vida de los animales, — la serpiente, el pájaro, la hormiga, — el espectáculo de la naturaleza y del esfuerzo humano...

Y esta desviación de su vida hacia un medio tan opuesto a sus anhelos de esteta de la Decadencia, cambiando el carácter de su arte, es, sin duda, lo que ha hecho de él el escritor original que hoy conocemos.

Si Quiroga hubiera cumplido su propósito de establecerse en París, dada su psicología en aquel trance, hubiera sido, a lo sumo, literariamente, un Vizconde de Lazcano Tegui... Este presunto Vizconde — aunque merece serlo, más que otros auténticos, por su elegancia intelectual — es un talento fracasado por culpa de París. ¿Quién duda que Lazcano sea un tipo de talento, de un talento que la intoxicación decadente no ha dejado madurar, convirtiéndole en un incurable *snob* y diletante?

El parecido entre Quiroga y el Vizconde es singular. "La Sombra de la Empusa" es, como los "Arrecifes", un disparate lleno de ingenio, de gracia y de bizarría. Si el Vizconde hubiera tenido la

dicha de ir a vivir algunos años a los obrajes del Chaco o las Misiones, hubiera podido, tal vez, ser un escritor tan intenso y original como Quiroga. Si Quiroga hubiera tenido la desdicha de irse a vivir a París, como el Vizconde, hubiera, casi seguramente, cultivado esa literatura exótica, mundana y superficial de todos los américo-parisinos.

Las Misiones han dado a Quiroga la materia más original de su Arte, — sus mejores narraciones son las de asunto misionero. — Pero le han servido de un modo aún más fundamental: le han arrancado a la envolvente y traidora sugestión de los ambientes donde, las tendencias malsanas de su primera juventud, hubieran hallado intenso campo de cultivo, perpetuándose en detrimento de la verdadera personalidad.

El talento, en el hombre, no es un valor absoluto: está condicionado por los factores externos y expuesto a las contingencias del vivir. Que, así como un azar puede despertar una vocación, una circunstancia adversa puede frustrar una aptitud. Sólo el genio es una fatalidad porque su esencia es más que humana. El talento — como toda humana cosa — se halla dentro de nuestro determinismo.

* * *

Una nota fundamental caracteriza e identifica toda la producción de Horacio Quiroga: lo extraño. El amor a los temas extraordinarios, la atracción que sobre él ejercen los aspectos misteriosos de la naturaleza y de la psicología, es la cualidad dominante en su temperamento literario, desde las primeras manifestaciones de los "Arrecifes". Como cuentista, no es Maupassant quien le atrae — con el realismo crítico de sus temas de la vida corriente — sino Poe, con lo raro de sus concepciones imaginativas. Durante su primera época, Poe le obsesiona — según declaración propia — y se da a escribir, bajo su influencia, narraciones de carácter impresio-

nante, en que la fantasía dramática del autor coadyuba con la anormalidad psíquica de los personajes, para producir esa sensación de vago terror que sobrecoge el ánimo ante aquello cuyas causas escapan a nuestro raciocinio.

Luego, se emancipa de Poe; mas no de la atracción por lo raro; por lo que demuestra que esta atracción no es una simple sugestión *poeniana* sobre su temperamento maleable de adolescente, sino una cualidad inherente a sí mismo. Se sintió, pues, dominado por el narrador de las *Historias Extraordinarias*, en virtud de una ley de afinidad imperiosa. Conquistada luego su plena independencia intelectual, lo raro sigue siendo la nota fundamental de su literatura, pero de un modo propio y personalísimo.

Así que avanza en años y madurez mental, va desplazando su centro de la fantasía pura hacia la realidad concreta, mas sin perder su preferencia por lo extraño; de manera que, sus primeros cuentos son materia de pura imaginación, en tanto que los más recientes están hechos de observación y de experiencia. De unos a otros se gradúa una gama intermedia, en que la realidad y la fantasía se combinan siempre en procura del mismo efecto.

Hallándose Quiroga en la plenitud de su edad y de su intelecto, debemos considerar su producción más reciente como el verdadero fruto de su personalidad, siendo, lo anterior, el camino de tanteo y ensayos necesarios, andado por el autor hasta llegar a la difícil posesión de sí mismo.

* * *

Siguiendo ese camino, que jalonan "Arrecifes", "El crimen del otro", "Historia de un Amor Turbio", "Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte" y "El Salvaje", puede seguirse de manera fácil la línea de evolución recorrida por su intelecto, y los progresivos estados de depuración y consolidación de su personalidad por que ha pasado, en un trabajo interno de alta ejemplaridad crítica.

En los tres primeros libros, el amor a lo raro se manifiesta como sugestión de lo anormal. Neurosis y monstruosidades le obsesionan, y quiere con ello dar al lector impresiones de horror y desconcierto. Busca sus temas en el campo de la psiquiatría, sus personajes en los manicomios y en las cárceles. Pero, más imagina que estudia. Artista ante todo, le preocupa más el efecto estético que la verosimilitud de los casos que trata, aunque es preciso reconocer que, en el terreno de las anormalidades psíquicas, la verosimilitud es harto indefinible. Todo puede ser posible fuera de las leyes que condicionan al ser racional. La fiebre, la neurosis, los alcaloides, la locura, nos transportan fuera del campo de nuestras pruebas normales, y, por tanto, le es dable al escritor dar rienda suelta a su capricho. Pero, todo tiene su revés y su compensación: el interés de una narración disminuye para nosotros en razón de su alejamiento de nuestra vida normal. Cuanto más excepcional, cuanto más raro, cuanto más patológico sea un caso, tanta menor importancia tiene ante nuestra conciencia.

Nos produce deleite la narración de aventuras o escenas extraordinarias, cuando ellas responden a aspiraciones nuestras, de belleza, de nobleza, de esplendor, cuando sus personajes encarnan virtudes humanas. Es que vemos nuestra vida reflejada en un espejo maravilloso, que la intensifica o agiganta, constituyendo algo como una gimnasia atlética del espíritu.

Pero la excepcionalidad de lo morboso, lo extraordinario por patología, tiene un interés relativo, tanto menor, como hemos dicho, cuanto más excepcional y raro se presente. La virtud, pues, de este género de cuento o narración, consiste en la realidad humana que contenga, por efecto de observación y estudio. La imaginación dirigida a crear tipos y casos psiquiátricos, puede producir obra impresionante si el escritor es hábil en su arte, pero no obra sólida y profunda. Su impresión, como la de las pesadillas nocturnas, se disipa con el despertar y con la luz. La obra que no tenga un sentido espiritual o social es obra fútil.

En principio, somos, pues, contrarios a este género de narración

que representa, en la lectura, al género *guignol* del teatro. Se dirige a producir sensación de terror, pero carece de contenido moral que lo justifique. Es un arte estéril y malsano, que excita y enerva sin trascendencia para la vida.

Los primeros libros de Quiroga muestran a un narrador habilísimo y a un artista refinado. Pero sus cuentos son de esas *pesadillas* a que nos referimos, y se hallan comprendidos dentro de la censura que dejamos escrita contra el género patológico. Primando en ellas la fantasía, su valor humano es mínimo. Leer "El crimen del otro" o "Historia de un amor turbio" equivale a fumar una pipa de opio o aspirar haschich.

Además, en esos primeros libros es evidente la influencia de lecturas y autores. A pesar nuestro, la imaginación está encerrada en el círculo de la realidad. Por más rica y caprichosa que sea, la fantasía no puede operar sino con elementos conocidos. La fantasía puede combinar esos elementos de mil modos, puede deformarlos a través de una lente irregular, pero no los crea. Así, hay dos fuentes de información para un escritor: el conocimiento directo y el que le da la lectura. Cuando se prescinde del primero se vale del segundo. En rigor, a un escritor no le es lícito hablar sino de lo que directamente conoce, excepto en materia histórica. Y es lo que hacen todos los escritores llegados a la madurez de su conciencia intelectual. Ninguna obra seria se ha elaborado con elementos de segunda mano.

La presencia de lugares y nombres exóticos, en los primeros libros de Quiroga, atestigua la falta de observación propia y la influencia de lecturas que le sugestionaron, defecto propio de la primera etapa de casi todo escritor. El no había llegado aún a la conquista de su personalidad.

* * *

En "Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte" y en "El Salvaje", los dos volúmenes en que Quiroga ha reunido su producción más reciente, su personalidad aparece ya en plena sazón literaria.

Aún persisten, en el primero, anterior en fecha, como resabios mentales difíciles de extirpar, los temas patológicos que constituyen casi por entero sus libros de mocedad, tal en los cuentos titulados "El almohadón de pluma", "La gallina degollada" y "La meningitis y su sombra". De estos tres citados, "El almohadón de pluma" es puramente fantasista, conteniendo los otros dos una observación real y un interés más humano. En los titulados "A la deriva", "El alambre de púa", "Los Mensú", "Yaguay" y "Los pescadores de vigas", el tema "misionero" aparece en la literatura extraña de Quiroga, iniciando un nuevo aspecto de su labor. Este tema informa luego casi todas las narraciones de "El Salvaje".

La vida primitiva en aquel territorio tropical, de bosques vírgenes, esteros inmensos, ríos torrentosos, tempestades eléctricas, donde la naturaleza es pródiga con la misma intensidad en el jugo de los frutos y en el veneno de los aguijones, donde la tierra regala varias cosechas en el año y aniquila con las fiebres que se respiran en sus paludes, donde el hombre, lejos de las leyes y de los hábitos de la civilización, vuelve a encontrar, en el fondo dormido de su ancestralidad, las primeras revelaciones de la voluntad y del dolor, ha dado su materia propicia al temperamento artístico de Quiroga, para trocarse en los motivos de sus cuentos extraños.

Lo raro, sigue siendo la nota fundamental de los cuentos de "El Salvaje", como lo fuera de "El crimen del otro"; pero no es aquí, como allá lo fuera, producto de combinaciones mentales, sino efecto de la realidad extraordinaria en que se inspira. El amor a lo extraño, característica predominante en el autor, se ha apoderado de los aspectos extraños que ofrece esa realidad, y fruto de ese connubio estético es la vigorosa originalidad de sus cuentos.

He aquí, pues, que, cuando Quiroga deja de buscar en su fantasía la originalidad, la encuentra, sencilla y poderosa, en la observación de la vida que le rodea. A aquella rebuscada y enfermiza rareza de su período de ensayos, a cuyo través se percibían los materiales tomados de las lecturas, sustituye la verdadera originalidad, que consiste en la visión penetrante de los fenómenos.

Visión que penetra y descubre, visión de artista, es lo que da tan intenso interés a "El Salvaje", a "Los Mensú", a "Los Cazadores de Ratas", a "La Reina Italiana", a "La Miel Silvestre" y a otros de los nuevos cuentos de Quiroga, en los cuales se reflejan desconocidos aspectos de la vida selvática en el Chaco y en las Misiones.

No es sólo la vida del hombre — entregado a la doble lucha, contra las fuerzas de una naturaleza que ahoga en su abrazo potente y contra la rivalidad de los egoísmos en pugna, por extraer a la tierra su prodigiosa riqueza de productos — sino también la vida de la planta y de la bestia, lo que trasuntan los motivos de este cuentista delicado y vigoroso.

El nos hace penetrar tan íntimamente en la conciencia torpe y triste del peón de los obrajes, con su trabajo de bruto y sus brutales placeres, como en la silenciosa y maravillosa vida de las hormigas y de las abejas; en el alma feroz del capataz o el empresario de las factorías extractivas — alma de encomendero — como en la existencia maligna de las serpientes o en la del perro, sombra nuestra — que parece estar casi en los umbrales de la humanidad.

Sus narraciones renuevan, en cierto modo, el género colorista y patético de los "Bocetos Californianos", al volver al medio americano semi-bárbaro; peor aún cuando tiene el vigor pictórico de aquéllos, el carácter d esus cuentos es más *psíquico*, por así decir, más *interior* que el de los Bocetos y otros. No son, solamente, los aspectos externos, lo pintoresco del ambiente y de los tipos, lo que Quiroga presenta en sus motivos; penetra al interior de las cosas y de los hechos, para descubrir su secreto dinamismo y las relaciones sutiles de su existencia.

Un sentido — muy moderno (y muy antiguo...) — de la trascendentalidad de los fenómenos, que mueve a buscar bajo las apariencias insignificantes significados místicos — el divino misterio obrando bajo lo cotidiano — *las aguas negras y profundas* de que habla Maeterlink — envuelve todas las narraciones de este escritor en un ambiente de profundidad y de misterio que es, por cierto, una de sus mayores bellezas.

Desde el dolor y la pasión humanos hasta el vuelo zumbante del insecto, desde las inquietantes telepatías hasta el aullido nocturno de los canes, la vida que vemos y sentimos, aparece en los cuentos de Quiroga como el lenguaje múltiple del Enigma, cuyo secreto nos esforzamos en comprender.

Existe un parentesco — quizás inconsciente — entre este escritor americano y el autor de "La Vida de las Abejas", "La Vida de las Flores" y otros famosos libros de mística naturalista: parentesco que, — es nuestro vaticinio, — se irá acentuando más y más a cada nuevo libro del americano, sin detrimento de su personalidad, antes bien, en mérito a una afinidad superior.

Puede lógicamente preverse que Quiroga, llevado por su sensibilidad del misterio, — que le hace intuir en esta realidad sensible en el segundo término de la Realidad — llegará muy pronto al pleno campo del esoterismo.

Quizás, para entonces, nos reserve los más sabrosos y nutritivos frutos de su Arte.

* * *

Se dice vulgarmente que las comparaciones son odiosas. Tal vez lo sean en algún terreno: en el de la crítica son necesarias. No podemos evitar la comparación, ni aún en la vida corriente acerca de casi todas las cosas. ¿Se trata de un pequeño vicio? Nos inclinamos a creer que es ello una necesidad de nuestro raciocinio. El juicio procede casi siempre por comparaciones. Comparando aprendemos a diferenciar las cualidades y los caracteres, a establecer las relaciones y los valores. Casi podría decirse que comparar es juzgar; pues si careciéramos de puntos de referencias y de analogías en que apoyarnos, difícil sería concretar un concepto. A lo sumo, daríamos una "impresión", no un juicio. Y, en el género positivo y didáctico de la crítica, es preciso no confundir el juicio con la impresión.

Además, — y con relación al caso presente — no se trata de plantear una puja de talentos sobre el campo personal de las vanidades. No es la crítica una disputa de comadres, aunque, a veces, lo parezca... (La culpa de que lo parezca, la tienen los literatos comadreros que dan, en la prensa, el regocijante espectáculo de sus habladurías y de sus escobazos).

Se trata de saber cuál de ambas obras — la de Quiroga o la de Viana — por la mayor suma o mayor peso de sus valores — tiene más importancia, dentro y fuera de la literatura nacional. Al discernir a cada escritor su lugar y su mérito, la Crítica discierne asimismo el criterio general acerca de los valores literarios, o, al querer fijar éstos, establece indirectamente aquéllos.

Javier de Viana y Horacio Quiroga son, evidentemente, los dos cuentistas uruguayos de mayor importancia. Podemos decir "rioplatenses", puesto que la Argentina no presenta otros más importantes entre los propios.

¡Y ambos son tan distintos! Ardua es comparar cosas tan opuestas como el arte realista y social del vigoroso autor de "Campo", y el arte "sensibilista" y personal del intenso narrador de "Las Víboras".

Procediendo el primero de la escuela zoliana, tiene, del hércules de Medán, el positivismo psicológico y la prolijidad descriptiva. Sus personajes actúan en virtud de determinantes fisiológicas y sociales, siendo, por tanto, el estudio del medio la parte fundamental de sus cuadros.

Relacionado el segundo por una concomitancia singular de su temperamento y de la hora intelectual en que apareció — con las tendencias más espirituales y estéticas de los Poe, Baudelaire, Villier de l'Isle, Huysmann, y otros extraños artistas de la Decadencia — tiene de ellos y de "ella", el capricho de sus concepciones y su estremecimiento del Misterio. Los motivos de sus cuentos son íntimos, subjetivos y raros. Prefiere, al estudio del ambiente, el impresionismo estético, la decoración rara. No presenta cuadros so-

ciales sino casos individuales. Al determinismo positivista sustituye la vaguedad profunda de lo enigmático.

Viana tiene, en fin, su parte de "sociólogo" que no tiene Quiroga: Quiroga es, en cambio, más psicólogo que Viana.

Por tal causa, la obra de Viana refleja, o mejor dicho, contiene un tipo social definido: el paisano, y un estado social singularísimo: el de nuestros campos. Estos dos elementos reales dan a las narraciones de "Campo" y de "Gurí" el valor de un documento, dándole, asimismo, la importancia de la materia original cuya vida ha fijado, perpetuándola, en la literatura.

Y este aspecto social de la obra de Viana es lo que, en nuestro concepto, le discierne una importancia mayor dentro de nuestras letras. Diríase que es una obra de más base y permanencia.

Pero, un arte puede no ser realista — en el sentido de una realidad objetiva concreta — y no obstante contener una profunda realidad humana, un interés individual y universal a la vez, una importancia psíquica o moral tanto o mayor que la otra. Por tendencia natural, Quiroga, eliminando circunstancias de lugar y de tiempo, parece inclinarse hacia esta clase de Arte. En su más cercana producción, fluctúa, empero, apropiándose elementos de índole concretamente *realista*.

El carácter que, sin embargo, define su producción y constituye su valor propio, es aquella *interioridad* a que nos referimos.

Luego, cabe observar que se trata en este parangón, entre dos escritores en muy distinta situación de tiempo. Viana ya ha realizado toda su obra; Quiroga está en la mitad de su camino. Todo juicio definitivo sobre éste, sería, pues, aventurado. Aún puede reservarnos sorpresas, en la múltiple labor futura que, seguramente, saldrá de sus manos.

LAS POETISAS

I

Si la verdadera poesía lírica es la desnuda palpitación de las almas, la revelación de las conciencias, la manifestación de nuestros más íntimos pensamientos y de nuestros sentimiento recónditos, —si es ella el clamor de la pasión, el gemido de la congoja, la sonrisa de la dicha, el estremecimiento del deleite, el grito de la angustia o el himno de la esperanza, — si es ella la música de nuestro espíritu, el perfume de nuestras emociones, la esencia de nuestras vidas, — si ella es, en fin, como ya la hemos definido en otra página, una suprema confesión, — no existe hasta hoy, en la literatura uruguaya — y, tal vez, ríoplatense, lirismo más puro e intenso que el de las dos poetisas: Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou.

Excepcional destino ha dado en estas tierras a la mujer, más, quizás, que al hombre, el don de la palabra esencial, de aquella palabra que brota de la profundidad del ser y llega, en ondas de vibración magnética, a la profundidad de los otros seres. Y tanto más excepcional es este destino, cuanto que, en la poesía universal, la mujer ha ocupado siempre un lugar secundario. Entre las voces potentes de los varones, apenas se oye su voz. En todos los países y épocas, las escasas mujeres que han cultivado el verso no han pasado de la tímida melodía del amor platónico, convencional y repetida. Un cristiano pudor o un respeto burgués ataba sus lenguas; y así, no han hablado el lenguaje de la sinceridad y de la vida, no han dicho la honda y sencilla verdad de sí mismas, la verdad en que radica toda poesía original y durable.

Frente a la libertad del hombre, que dijo cuanto sintió y pensó, que pobló la poesía con sus múltiples voces, que llenó el mundo con su espíritu, frente al hombre para quien no hay obstáculos so-

cidas ni labios padores, la mujer ha sufrido la reclusión de la moral y el riguroso antifaz del convencionalismo. Su alma se ha volcado, como una incandescente y mágica pedrería, en el secreto de la cita: ha exhalado su perfume precioso en la intimidad de las confidencias y ha balbuceado la poesía del sentimiento en las cartas que no leería sino el amado. Pero nada de eso ha trascendido a la literatura. Hay más poesía en las cartas íntimas de las enamoradas, que en los versos correctos y apagados de muchas poetisas. Si se recogiera en libro las frases que han escrito centenares de mujeres en sus cartas de amor o de confidencia, habría en él más verdad y más belleza, más emoción y más perfume, que en muchos volúmenes de versos femeninos dados a la circulación.

Muy rara vez la mujer se ha presentado desnuda ante el Arte. La poesía propia de la mujer, aquella que solamente ella misma puede revelarnos, era un vasto mundo silencioso agitado por tempestades en la sombra; cuando alguna voz surgía de él, todos nos quedábamos suspensos para escucharla...

La poesía del amor no ha tenido más que la voz varonil para cantarla. El Cantar de los Cantares es obra de varón: la sulamita habla por boca del amante. La única mujer que, en su exaltación pasional fué movida a hablar, es Safo. Sus acentos atraviesan los siglos. Teresa de Avila, que la Iglesia llama Santa Teresa de Jesús, habló en férvida estrofa, pero, en medio a su delirio místico, y el amor divino se confunde en su arrebato con el amor humano. Su pasión ambigua ha legado, no obstante, algunas de las páginas más sinceras que se hayan escrito. Más para que Safo y más humana que Teresa, Eloísa ha dejado en sus cartas a Maese Abelardo, testimonio precioso de su feminidad. Fuera de esas voces, ¿cuáles? El sentimiento materno no ha tenido más poetisa verdadera que Ada Negri, cuyo libro debieran tener por breviario espiritual todas las madres. ¡Qué inmenso tesoro lírico, original e inédito, guarda el alma de la mujer! Cuando una de ellas, revelándose contra el torpe convencionalismo que las obliga a callar o a fingir, se presenta sin velos y se nos muestra en la sinceridad

de su ser, es como si se abriera, ante nuestra conciencia, una ventana inesperada hacia lo profundo maravilloso. La vida cobra un nuevo encanto.

* * *

Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, aparecen como dos poetisas excepcionales, en el coro tímido y velado de las mujeres. Ellas se han despojado de los velos espesos con que las cubrió el pudor cristiano. Ellas han sacudido sus cabelleras perfumadas en el aire que respiramos; y el aire se ha hecho dulce por su virtud. Ellas han arrancado los sellos de la clausura espiritual, han dicho el secreto de sus vidas. Todo lo que se había callado, ellas lo han dicho. Acentos nuevos han vibrado en la lírica. Su poesía es una confesión. Y sus versos contienen una esencia nueva: la esencia de la mujer.

Por virtud de esa sinceridad que descubre todo un mundo interior de sentimientos y de ideas, las dos poetisas uruguayas tienen un valor de originalidad inconfundible. Y esta originalidad, no es tan sólo dentro de la poesía uruguaya o de la poesía americana, sino frente a la poesía mundial. No es hipérbole esta afirmación. Ambas poetisas son originales porque es original la materia de su poesía; pues, lo que ellas han dicho no se había dicho aún, si descontamos a Safo y a Teresa, precursoras inmortales de este numen femíneo. ¡Magno y simple privilegio! Muchas poetisas han escrito versos tan buenos o mejores que los de ambas, *literariamente* considerados. Ninguna ha puesto en ellos la emoción interior que es el perfume de la sinceridad; ninguna ha dicho verdades tan recónditas; ninguna los ha colmado de su esencia vital; ninguna se ha dado toda entera en sus versos. La originalidad de ambas poetisas está en su sinceridad. Pero esta sinceridad requiere un sublime valor; y este valor es un altísimo privilegio. Los versos de "Los Cálices Vacíos" y de "Las Lenguas de Diamante", son bellos entre todos los demás versos, porque en ellos está lo que no puede estar en los otros. Los poetas varones, cuya recia mentalidad se esfuerza

en dar a su canto vibraciones sutiles y alas audaces, reconozcan e inclínense reverentes ante el nunca original de las poetisas. Se han desatado sus lenguas y se desquitan del silencio de tantos siglos. Ellas tienen un mundo que revelarnos: y nosotros, ¡ay!... viejos charlatanes... ya casi lo hemos dicho todo... y más de lo que debíamos...

* * *

Las figuras de las dos poetisas aparecen en nuestro horizonte espiritual, como dos hermanas, gemelas y distintas. Un vínculo sustancial hace que las veamos inseparables; la una nos recuerda a la otra y sus gracias diversas se completan en un armonioso encanto.

Delmira es más profunda que Juana de Ibarbourou; pero ésta es más delicada que Delmira. El canto de aquélla suena grave y cálido, como voz de contralto; ésta canta con cristalino gorjeo de pájaro matinal. Aquélla tiene el gesto y el estremecimiento de la tragedia; ésta la ingenuidad graciosa del idilio. Una sombra violeta profundiza la encendida mirada de la primera; una sonrisa dichosa abre los labios frescos de la segunda. Forman una constelación de estrellas dobles, roja la una como ardiente carbunclo, azul la otra como un zafiro soñador.

Ambas vienen hacia nosotros, como dos hermanas, cogidas de la cintura. Delmira, la mayor, tiene la frente alta e imperiosa de Minerva, los ojos profundos, el flanco opulento, el paso firme: Se piensa en una joven leona. Juana de Ibarbourou, la hermana menor, tiene los ojos dulces, la lengua inquieta, el busto fino, el paso leve: se piensa en la gacela. La mayor trae en la mano abandonada, un ramo de amapolas de roja sangre, que evoca involuntariamente la Muerte cuyas sienes habrán de coronar... La menor aprisiona contra su seno una carga de nardos y azucenas, y hunde en ellos su rostro con deleite. Y, en tanto la menor sonríe a las flores, a los pájaros, a los árboles, a las nubes, en un deleite puro de vida, la mayor mira más allá de las flores, de los árboles, de las nubes, una lontananza pensativa...

Y en la mañana dorada, las dos hermanas dicen el secreto tembloroso de sus corazones. Canta la voz de plata de la menor:

Tómame ahora que aún es temprano
Y que llevo dalias nuevas en la mano.
Tómame ahora que aún es sombría
Esta taciturna cabellera mía.
Ahora que tengo la carne olorosa
Y los ojos limpios y la piel de rosa.
Ahora que calza mi planta ligera
La sandalia viva de la primavera.

. . . . . .

Y dice la lengua de llama de la mayor:

De las espumas armoniosas surja,
Vivo, supremo, misterioso, eterno,
El amante ideal, el esculpido
En prodigios de almas y de cuerpos;
Debe ser vivo a fuerza de soñado,
Que sangre y alma se me va en los sueños;
Las culebras azules de sus venas
Se nutren de milagro en mi cerebro...

. . . . . .

II

DELMIRA AGUSTINI

La poesía de Delmira Agustini es un ensueño ardiente y doloroso. — Ensueño, porque no es la realidad común y objetiva lo que ella vive y canta, sino la imagen de esta realidad reflejada en el fondo ideal de su alma, convertida en visión subjetiva. — Ardiente, porque en la exaltación íntima y entera de su ser, que se consume como una brasa, todo es fuerte, pasional, heroico, extraordinario.— Doloroso, porque la vida no puede darle lo que ella pide, y padece la sed quemante e inextinguible de su anhelo.

Todos sus poemas están hechos de visiones extraordinarias y de gritos de angustia. Semejante a las antiguas pitonisas, una especie de sonambulismo lúcido la posee: y, con frecuencia, su voz suena enronquecida y lejana como la de las sonámbulas, hablándonos desde las profundas cavernas de sus sueños. Sueño angustioso y agitado el suyo, como el de los febricientes. El mundo de sus imágenes es un mundo sombrío y desolado, en el que arden celestes hogueras. Figuras ideales lo pueblan, pero sus cuerpos proyectan sombras monstruosas. Arriba, entre los desgarrones de las nubes, negras nubes con ideas de fuegos fantásticos, brillan estrellas frías y remotas. Sopla un viento huracanado, lleno de un vago clamor. Cuando el viento se acalma, en el silencio hondo, sin fondo, más trágico que el clamor — se oye su voz, — la voz apasionada y desolada de la poetisa.

"En mi alcoba agrandada de soledad y miedo — taciturno a mi lado apareciste — como un hongo gigante, muerto y vivo — Brotado en las raíceres de la noche — Húmedos de silencio..." El amante espectral se inclina hacia ella "como un enfermo de la vida.

a los opios infalibles y a las vendas de piedra de la muerte"; "como el gran sauce de la melancolía a las hondas lagunas del silencio"; "como la torre de mármol del orgullo, minada por un monstruo de tristeza". En el lúgubre ensueño pasional, ella vibra como la cuerda tensa y pulsada de un instrumento. Y su mirada es "una culebra apuntada entre zarzas de pestañas — al cisne reverente de tu cuerpo"; "una culebra, glisando, entre los riscos de la sombra, — a la estatua de lirios de tu cuerpo". La escena termina en una burla trágica y muda. "Yo esperaba, suspensa, el aletazo del abrazo magnífico — y, cuando te abrí los ojos como un alma y vi — que te hacías atrás y te envolvías — en yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!..."

Esta "Visión" expresa y resume la poesía y la vida de Delmira Agustini: Soñar Térvidamente una imagen que no pueden apresar los brazos carnales. En todos los poemas de "Los Cálices Vacíos" — libro en que se halla también, seleccionada, su producción anterior — arde la misma fantasía y vibra el mismo anhelo.

Ella no vive para sí, sino para sus sueños. Las imágenes ideales que ella misma ha forjado en la hoguera de su espíritu — la dominan luego, la chupan como luminosos vampiros, desde la sombra. El amante ideal que concibe y espera "debe ser vivo a fuerza de soñado, — que sangre y alma se me va en los sueños!" El amante "arraigando las uñas extrahumanas en mi carne, — solloza en mis ensueños". Pocas veces, una criatura humana ha vivido en una tensión más dolorosa hacia lo ideal. Como Teresa de Avila, la mística apasionada, Delmira puede decir: "muriendo vivo". Pero Delmira no muere, como Teresa, para un cielo místico, para un dios extraterreno. Ella sueña una vida intensa y magnífica de la tierra, una vida en que la llama celeste encienda en criaturas estupendas el barro humano. Ella no sueña sólo con su mente, sueña también con su carne; toda entera, con las ansias más oscuras de la vida, tiende hacia una transfiguración gloriosa. Por momentos, la intensidad de su anhelo hace del verso sayo el grito mismo de la vida, lanzado desde los

abismos dolorosos del ser hacia las perfecciones dichosas que le están destinadas.

Ese anhelo de una vida extraordinaria y magnífica — hecha de fuerza, de libertad y belleza — la arrebata a cada instante de la realidad, opaca y espesa, al ensueño fulgurante y terrible. Bajo las ansias del sueño, vemos su cuerpo sufrir y retorcerse, como sobre un potro. No es, ciertamente, "el dulce beleño" lo que bebe y lo que nos ofrece: es el zumo mismo de la vida, fuerte y amargo en sus heces, que halla quien busca el fondo.

* * *

En la poesía de "Los Cálices Vacíos" hay una manifestación de sexualidad apasionada y desnuda; pero no hay sensualismo. No se encuentran en Delmira, ni el grito del deseo brutal, ni la delectación viciosa de los sentidos. La sexualidad de sus poemas está idealizada por un alto pensamiento o por una pasión profunda. Donde hay tristeza o exaltación del alma, el sensualismo desaparece. Y, en Delmira, todo es exaltación y tristeza.

El cuerpo, su cuerpo, no es para ella una finalidad sino un medio, un instrumento, un camino hacia otra cosa. Su cuerpo vibra como la cuerda pulsada para producir sonidos armoniosos. El abrazo carnal es bello y puro porque las fuerzas ocultas de la vida lo impulsan y obran en él. El idealismo de Delmira no está hecho de aire, sino de materia incandescente como los soles. Sabe la idealidad que palpita en la carne, en sus órganos y en sus instintos:

Yo esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico; un abrazo
De cuatro brazos, que la gloria viste
De fiebre y de milagro, será un vuelo!
Y pueden ser los hechizados brazos
Cuatro raíces de una raza nueva.
. . . . . .

Cuando ofrece su cuerpo, con soberano impudor, "como si fuera la inicial de tu destino en la página blanca de mi lecho", no lo ofrece al deleite egoísta y ciego del hombre, sino a la fecundidad trascendente de la vida, a un más allá ideal del deleite. Dice en "Otra Estirpe":

Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego...
Pido a tus manos todopoderosas
Tu cuerpo excelso derramado en fuego
Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!
La eléctrica corola que hoy despliego
Brinda el nectario de un jardín de Esposas!
Para sus buitres en mi carne entrego
Todo un enjambre de palomas rosas!
Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
Viérteme de sus venas, de su boca...
¡Así tendida soy un surco ardiente,
Donde puede nutrirse la simiente
De otra Estirpe, sublimemente loca!

* * *

Delmira Agustini une la mentalidad robusta de un varón a la más sutil sensibilidad de mujer. Domina el concepto abstracto como la emoción pura; y, casi siempre, la cerebralidad prima en ella, convirtiendo toda sensación en idea. La fuerza ideológica de muchos de sus poemas, los pensamientos enérgicos y originales que se hallan a cada estrofa, revelan una conciencia máscula, para la cual, las más altas y arduas concepciones filosóficas no tienen secretos.

Ideas profundísimas acerca del ser, del destino humano, del alma, del amor y de la muerte, brotan de su frente tempestuosa. Y esto es tanto más extraordinario cuanto que no proviene del estudio de

los libros, sino del solo poder de la intuición. No era Delmira una estudiosa, no poseía una gran cultura; apenas conocía a los filósofos: tenía una vaga noción de doctrinas. Es el suyo uno de los casos intuitivos más sorprendentes que existan. Llegó a los más recónditos secretos humanos, ella sola, por un camino oscuro... Su conciencia, como un fluido magnético, todo lo penetra y todo lo comprende; su pensamiento va, como una estocada sangrienta, a la médula de las cosas; su visión sutil y poderosa ve, detrás del velo de las apariencias, las causas y las raíces. Algunas imágenes suyas son condensaciones de ideas, pomos de esencia mental. Parece que todo lo supiera y que, no hubiera en el ser, arcanos para ella. Ha ahondado en sí misma, tanto que "a veces, yo temblaba del horror de mi sima", dice. También el lector tiembla, a veces, ante el horror de esa sima.

En la "Plegaria" a Eros, dice de las estatuas: "Se dirían crisálidas de piedra — de yo no sé qué formidable raza, — en una eterna espera inenarrable. — Los cráteres dormidos de sus bocas — dan la ceniza negra del silencio". y Y, en otras estrofas: "Piedad para las vidas — que no doran a fuego tus bonanzas — ni riegan o desgajan tus tormentas. — Piedad para los ínclitos espíritus — tallados en diamante, — altos, claros, extáticos, — pararrayos de cúpulas morales". — En otra composición: "Yo muero extrañamente... No me mata la vida, — No me mata la muerte, no me mata el amor; — Muero de un pensamiento mudo como una herida... — ¿No habéis sentido nunca el extraño dolor — de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida — devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor? — ¡Nunca llevásteis dentro una estrella dormida — que os abrazaba enteros y no daba un fulgor?"

. . . . . .

Esa potente mentalidad de varón, reflejando una naturaleza profundamente sensitiva y pasional de mujer, es lo que — como el contacto de dos electricidades — produce la chispa genial que enciende la poesía de Delmira Agustini.

***

No es Delmira Agustini una artífice del verso. Sus formas poéticas carecen de ese equilibrio gracioso o de esa severa armonía arquitectónicas, propias del arte sereno. — No tienen, tampoco, esa musical y transparente fluidez de la estrofa sencilla. Es demasiado tumultuosa y atormentada para lo primero; para lo segundo es demasiado complicada y oscura. Su verso no corre como claro río sino como turbio torrente, que arrastra el lodo del fondo y desgajadas ramas de las orillas. En muy pocas de sus composiciones mantiene la proporción armónica de las formas; en su mayor parte es desigual, quebrada, áspera, riscosa, a veces confusa, y hasta informe a veces. En la tensión violenta de su canto, de pronto, a menudo, una cuerda se rompe, con un golpe seco. Inquieta y cambiante como una llama, sube y baja, se alarga y se retuerce, lame y chisporrotea, ilumina y destruye, es "fúlgida" y "sombría" al par.

Su belleza no está, pues, en la armonía de la línea ni en la fluidez del sonido, sino en la inspiración del motivo, en la hondura del pensamiento, en la magnificencia de la imagen, en la energía de la expresión. Así es: honda, enérgica, inspirada y magnífica en su verso. Es una artista *dionisíaca*. Sus estrofas son un vuelo deslumbrante de imágenes o una sonora cabalgada de pensamientos.

Yo tenía...
dos alas!...
Dos alas
Que del azur vivían como dos siderales
Raíces!
Dos alas
Con todos los milagros de la vida, la muerte,
y la ilusión. Dos alas
fulmíneas
Como el velamen de una estrella en fuga!
. . . . . .

Esta estrofa, sin forma literaria definida, arrítmica, tiene, sin embargo, la belleza suma de esa idea profundísima de las raíces siderales — y esa imagen magnífica del velamen de fuego de la estrella. El ritmo mismo — si cabe llamar ritmo a un zig-zag eléctrico — traduce la audacia sigzagueante de su vuelo, en los espacios de la idea abstracta a que se lanza y nos obliga a seguirla.

La forma poética de "Los Cálices Vacíos" es la que conviene a su inspiración. No puede ser tenida por ejemplo ni modelo: está bien en ese libro, en esa poesía. Por lo demás, esa forma es la única posible para Delmira, por cuanto es un efecto fatal de su individualidad lírica.

Nada más lejos de la serenidad y de la sencillez que su lirismo. Complicada y tumultuosa, la poesía fluye de su mente de un modo precipitado, atorbellinado, hinchando sus venas, enronqueciendo su garganta. La encauza con dificultad por los conductos de la métrica y del ritmo: tan impetuosa y ardiente es. Por eso resulta dura, áspera, muchas veces. La expresión traduce con esfuerzo sus sensaciones sutiles; y hasta emplea términos que serían feos y brutales si el vuelo mismo de la estrofa no los remontase en el azul, como una achura en el pico de un águila. Así cuando dice:

> Brotado en los rincones de la noche,
> Húmedos de silencio,
> Y engrasados de sombra y soledad.

"Engrasados" es, indudablemente, una palabra bastante prosaica. Pero, traduce una sensación difícil de dar en términos más puros; y esa sensación comunica su fineza a la palabra. Poseyendo Delmira un dominio seguro de la forma, dentro del plano literario *normal* — como se demuestra en las composiciones "Fiera de Amor", "La Barca Milagrosa", "Lo Inefable" y otras — aguza de tal modo el pensamiento, se mete en tales honduras de la sensibilidad, se lanza a tan audaces vuelos, que la expresión se le resiste y la frase sale enorme, contorsionada, insólita. Además, los pensamientos abstrac-

tos entre los cuales tan constantemente se mueve, siendo, por naturaleza, poco líricos, endurecen la expresión, tornándola seca y áspera. El ardor pasional de Delmira y su vuelo imaginativo salvan, sin embargo, esos defectos que, por lo demás, y según hemos visto, son inherentes a su mentalidad.

No se encuentran en su verso ninguno de los defectos inferiores. Nunca es declamatoria ni retórica; no se hallan frases huecas, no hay allí ni sombra ni ripio. Las frases son todas macizas, henchidas de sustancia. Las metáforas son pensamientos; y toda palabra responde al concepto. El verso puede ser, a veces, algo duro, la estrofa algo inarmónica, pero nunca es prosaica, ni retórica, ni ripiosa. Los defectos formales de que adolece, son como la sombra inevitable de sus virtudes.

* * *

Imposible sería señalar las influencias literarias que han obrado sobre Delmira Agustini, determinando algunos aspectos de su obra. No se encuentran en su poesía elementos ya conocidos ni rastros de otros autores. Ni en su espíritu, ni en sus motivos, ni en sus expresiones, tiene parecido con otro poeta. No recuerda particularmente a ninguno. Emociones, pensamientos e imágenes son propios y llevan la marca de fuego de su individualidad. Es una de las pocas figuras líricas latino-americanas de quien puede decirse esto; pues, en casi todos nuestros poetas, desde la Argentina a Méjico, se muestran, a flor de verso, la influencia y aún la manera de tal o cual autor ilustre; y así ocurre aún en algunos de los más próceres, como Rubén Darío, Herrera y Reissig y Lugones. Son las influencias francesas modernas, las más frecuentes y directas en nuestros escritores; se advierte claramente la presencia de Hugo, de Baudelaire, de Mallarmé, de Verlaine, de Samain, de Verhaeren en esta o aquella composición.

Tales influencias no impiden, sin embargo, en los mejores casos,

la personalidad definida del poeta, que se manifiesta a través de ellas, y a pesar de ellas, como ocurre con Darío y con Herrera. En Delmira Agustini no se hallan, empero, esas influencias. Ninguno de los autores citados, ni otros que sería largo citar, han dejado sus huellas en ese suelo ardiente. Si acaso pasaron por él, tempestades y germinaciones han confundido o borrado sus rastros.

Tampoco puede señalársele una escuela poética determinada, entre las escuelas que dominaron el movimiento literario de la última centuria. No es clásica, ni romántica, ni parnasiana, ni simbolista, ni decadente, de un modo concreto. Posee todas estas modalidades a la vez, fundidas en el crisol de su carácter. Romántica por la pasión y por el vuelo, es decadente por la sensibilidad hiperestésica y simbolista por muchas de sus imágenes. Y aún habría que agregar su cerebralismo, emparentado con Baudelaire y con Nietzche, aunque creemos haya en esto más afinidad que influencia, sobre todo por lo que se refiere al segundo, cuyo conocimiento le era bastante vago. Por lo demás, no es ni "nietzcheana" ni "baudelairiana" enteramente. Para ser del todo lo primero le falta dureza; para ser lo segundo le sobra pasión. Mas, en lo que le falta y en lo que le sobra está su carácter personal y la libertad de su lirismo.

La originalidad de la poesía de Delmira Agustini no reconoce, pues, ni escuela determinada, ni influencia dominante de otro poeta. Pero se halla dentro de la vibración de nuestra época. El alma contemporánea late en su verso. Nuestras grandes concepciones del ser y del destino, nuestras inquietudes espirituales, nuestro anhelo renovador, nuestras dudas y nuestras esperanzas — todo lo que nuestro tiempo posee de herencia secular y de acción propia, — ha obrado sobre la mentalidad de la poetisa, y, a través de su naturaleza de mujer, se encuentra en sus versos. Es, pues, moderna por su vibración, aunque puede ser de cualquier tiempo por su sustancia. Pagana, por su sentido pleno y desnudo de la vida, es también cristiana por sus tristezas, y anárquica por su rebeldía, y mística por su esperanza de ultramundos. Su individualidad no pudo producirse y manifestarse sino en el tiempo en que aparece.

Del mismo modo, en su conciencia literaria han obrado y actúan todas las corrientes modernas de la poesía. Su manera de adjetivar y su libertad estrófica — aunque personales — son un efecto de la evolución estética del Ochocientos y están dentro de las tendencias generales de la lírica moderna.

* * *

La vida de Delmira Agustini fué como un bólido llameante que cruzara la noche. Su luz y su vuelo fijaron todos los ojos. Iba creciendo en altura y en fulgor; y, de pronto, se hundió "en no sé qué pliegue inmenso de la sombra", dejando su rastro sangrante como una herida en la negrura del cielo.

Su aparición como poetisa, a los veinte años, fué saludada con un coro unánime de asombro y alabanza en la intelectualidad rioplatense.

"El Libro Blanco", su primera colección de versos, mostraba ya, en la adolescente audaz, todas las cualidades extraordinarias que luego habrían de consagrarla como una de las primeras figuras de la lírica americana. En ese libro, con muchas ingenuidades y muchas inseguridades de forma, se encuentran ya el pensamiento, la imaginación, la audacia, la sinceridad y el ardor que abrían en ella. "De mi Numen a la Muerte" y "Mis Idolos", parecen productos de una mente ya madura, por la profundidad de su concepción y la recia belleza de sus expresiones. La poetisa, en tanto, era una niña burguesa de este Montevideo, criada y mimada en el hogar de sus padres, única hija mujer, sin haber quemado sus pestañas en el estudio de los graves libros y sin haber frecuentado el mundo.

Vaz Ferreira manifestó entonces su asombro, en carta que dirigió a la autora de "El Libro Blanco", llamándole "milagro", y diciendo que, ateniéndose a su edad, etc., ella "no debiera ser capaz, no precisamente de escribir, sino de "entender" su libro", lo cual era "completamente inexplicable".

Tres años después publica "Cantos de la Mañana". Todos sus capullos están ya en plenitud, como abiertas rosas lujuriosas, de perfume extraño. Este libro es más audaz, más profundo, más sincero, más robusto y más magnificente que el primero. Luego, algún tiempo después, "Los Cálices Vacíos". La poetisa frisa en los treinta años, y está en la culminación de su potencia espiritual y de su vida tormentosa.

Respecto a "Los Astros del Abismo" — sus últimos poemas, — aún cuando el autor de este escrito conoce privadamente algunos — no cree lícito referirse a ellos, puesto que no han sido aún dados al público. Sólo podríamos decir que, en ellos, la poetisa ofrece las esencias más amargas y ardientes de su vida. Seguramente, no todas las almas podrían resistirlas.

Delmira Agustini cruzó la *selva oscura* de su vida, en el potro de fuego de su lirismo. Y, una tarde en que llevada por su bravura, como una amazona trágica al galope del llameante corcel, seguía el rastro de sangre de una fiera, fué sorprendida por el crimen brutal en una encrucijada de la selva...

JUANA DE IBARBOUROU

Pasar de "Los Cálices Vacíos" de Delmira Agustini a "Las Lenguas de Diamante" de Juana de Ibarbourou, es como salir de una noche profunda y tempestuosa, llena de hechizos, de angustias, de revelaciones, de gritos lejanos, iluminada por estelares fuegos maravillosos, a la mañana diáfana, a pleno sol, vibrante de cantos de pájaros y de fragancias del estío.

Corren los arroyos murmurantes: doradas frutas henchidas de miel se balancean en las pesadas ramas; la brisa tibia nos trae pólenes y melodías; sobre el valle en flor vuelan bandadas de palomas, y pastan, entre las yerbas, mansas vacas de ubre generosa; la luz entra a raudales por las ventanas de nuestros aposentos; bajo los frescos emparrados hay jaulas con jilgueros y matas de claveles sensuales; las muchachas, jugosas como frutas, parlotean; y sobre el blanco mantel familiar, humea la fuente apetitosa. ¡Despéjense de nuestros ojos las últimas alucinaciones del sueño! ¡Bórrense los fantasmas y los pensamientos de la noche profunda! ¡Refresquemos nuestras frentes en el agua clara de esta pileta, tibia de sol, azul de cielo; mordamos esta fruta madura, y su jugo nos corra por la barba; abracemos el talle de la esposa morena, y su risa y su olor nos hagan olvidar los astros del Abismo y las inmortales ansias!...

La poesía de Juana de Ibarbourou es gozo de vivir y plenitud de amor:

Glotona por las moras tempraneras,
Es noche cuando torno a la alquería.
Cansada de ambular, durante el día,
Por la selva, en procura de moreras.

Radiante, satisfecha y despeinada,
Con un gajo de aromo en la cabeza,
Parezco una morena satiresa
Por la senda de acacias extraviada.

Mas me asalta el temor ardiente y vivo
De que me sigue un fauno en la penumbra,
Tan cerca que mi oído ya columbra
El eco de su paso fugitivo.

Y huyo corriendo, palpitante y loca
De miedo, pues tan próximo parece,
Que mi gajo de aromos se estremece
Rozado por las barbas de su boca.

. . . . . .

Así canta esta poetisa pagana el sabor de la vida terrena, — como un vaso de buen vino, — y el sano y dichoso amor de los instintos, sin complicaciones ideológicas y sin tristezas morales. Toda su poesía está hecha de amor a la tierra y de sensualidad delicada. Ella ama y disfruta — como una criatura inocente y salvaje — de todas las cosas naturales. En ella volvemos a encontrar el gusto puro de la vida sensorial — que nuestra época intelectualista casi ha perdido, — el del viejo Anacreonte, el de Epicuro, el de Montaigne; pero con una alegría más pura: la encantada alegría de la primavera: con más pasión: con la pasión sanguínea de la juventud.

En su concepción naturalista del mundo, la nueva poetisa sólo admite y admira lo sensible y lo actual. No hay en ella creencia alguna en cosas invisibles ni en la abstracción de un más allá. No aspira ni espera nada póstumo ni extrahumano. No hay para ella más vida que esta vida humana de todos los días, en su tránsito breve y mortal. No hay para ella más belleza que la belleza sensible de las cosas: la forma, el color, el sabor, el perfume. No hay para ella más amor que el amor simple y embriagante de unos labios húmedos y de un pecho fuerte.

Su amor a la vida es tan intenso, que se resiste a la idea de dejarla. Todo amor quiere inmortalidad: y ella quiere perdurar, a pesar de la muerte. Lleva su deseo y su alegría hasta más allá de las fronteras tenebrosas.

Caronte: yo seré un escándalo en tu barca.
Mientras las otras sombras recen, giman o lloren,
Y, bajo tus miradas de siniestro patriarca,
Las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,
Yo iré como una alondra, cantando por el río,
Y llevaré en tu barca mi perfume salvaje
E irradiaré en las ondas del arroyo sombrío
Como una azul linterna que alumbrara en el viaje.

. . . . . .

Y extenuada de sombra, de valor y de frío,
Cuando quieras dejarme en la orilla del río,
Me bajarán tus brazos cual conquista de vándalo.

Su anhelo de inmortalidad no tiene nada de místico. No es la supervivencia del alma inmaterial en un cielo angélico, o la existencia radiante en otras esferas, lo que ella ansía. Ansía la vida sensible de la tierra, el amor humano y la belleza de este mundo. Y, ante la fatalidad de la muerte corporal, sueña en la transmigración de su conciencia a las formas bellas de la naturaleza. "Vida-Garfio", uno de sus poemas más encantadores, por la inspiración lírica y la ejecución delicada, es un grito intenso del anhelo perdurable de vida, y, quizás, su imagen más poética realizada hasta hoy, dentro de la concepción materialista del mundo.

Amante: no me lleves si muero al camposanto.
A flor de tierra abre mi fosa, junto al riente
Alboroto divino de alguna pajarera,
O junto a la encantada charla de alguna fuente.

A flor de tierra, amante. Que el tránsito así sea
Más breve, yo presiento.
La lucha de mi carne por volver hacia arriba,
Por sentir en sus átomos la frescura del viento.

. . . . . .

Arrójame semillas. Yo quiero que se enraicen
En la greda amarilla de mis huesos menguados.
¡Por la parda escalera de las raíces vivas
Yo subiré a mirarte en los lirios morados!

Mas, he aquí que, del fondo de esa alegría de vivir surge una fatal tristeza. La idea de la muerte extiende su ala sombría sobre ese libro gozoso. Del propio amor a la vida resulta el temor a la muerte. La poetisa la evoca a cada paso, y siente su sabor de "cisterna salobre" en el agua inocente del manantial:

¡Oh, amado, no te irrites por mi inquietud sin tregua!
¡Oh, amado, no me riñas porque cante y me ría!
Ha de llegar un día en que he de estarme quieta,
¡Ay!, ¡por siempre, por siempre!
Con las manos cruzadas y apagados los ojos,
Con los oídos sordos y con la boca muda,
Y los pies andariegos en reposo perpetuo
Sobre la tierra negra.
Y estará roto el vaso de cristal de mi risa
En la grieta obstinada de mis labios cerrados!
Entonces, aunque digas: —¡Anda!, ya no andaré.

Y aunque me digas: —¡Canta!, no volveré a cantar.
Me iré desmenuzando en quietud y en silencio,
Bajo la tierra negra,
Mientras encima mío se oirá zumbar la vida
Como una abeja ebria.

¡Oh, déjame que guste el dulzor del momento
Como una abeja ebria!
¡Oh, deja que la rosa desnuda de mi boca
Se te oprima a los labios!

Después, seré cenizas bajo la tierra negra.

No es, por cierto, la alegre liviandad de Anacreonte lo que palpita en esos versos, sino, acaso, el sensualismo pesimista de Omar el Kayam:

"Puesto que ninguno puede asegurarte un mañana, — dice el sabio poeta persa — haz ahora la felicidad de tu corazón, enfermo de amor. Bebe vino a la luz de la luna. ¡Oh, pálida luna, que nos buscará mañana y no nos hallará más!"

Hay una gran semejanza, efectivamente, entre nuestra poetisa y el poeta de los Rubaiyat. Semejanza en el pensamiento y en el encanto lírico. Como aquél, ésta siente la fugacidad de la vida, el aniquilamiento fatal, y gusta "el dulzor del momento". Pero aquél es un viejo sabio, de un pesimismo dulce y tranquilo; ésta es una joven corza, apasionada de la vida, prendida a ella con todos los "garfios" de sus sentidos y de su corazón, a quien angustia la certidumbre de su fugacidad. Por eso hay en su libro estrofas aún más amargas que las del Kayam, estrofas que hacen subir al paladar la tremenda amargura del Eclesiastés:

No codicies mi boca. Mi boca es de ceniza
Y es un huero sonido de campanas mi risa.
No me oprimas las manos. Son de polvo mis manos,
Y al estrecharlas tocas comida de gusanos.
No trences mis cabellos. Mis cabellos son tierra
Con la que han de nutrirse las plantas de la tierra.
¿Aún codicias, amado, la carne mentirosa,
Que es ceniza y se cubre de apariencias de rosa?
. . . . . .

He aquí que, donde creímos encontrar sólo la alegría de la naturaleza y del amor terreno, lejos de las pesadas abstracciones que hacen inclinar nuestras frentes y de las trágicas hogueras en que se retuerce nuestra carne, se nos habla de polvo, de ceniza, de muerte!

Si alguna poesía debiera — al parecer — estar exenta de tristeza, es la de Juana de Ibarbourou. Y, de las tristezas espirituales sí, está exenta. No hallamos en ella las inquietudes trascendentes del "más allá", ni el dolor de los arcángeles del pensamiento caídos en los infiernos oscuros de la realidad.

La dicha del árbol, del ave, de la nube, debería estar, por tanto, en estos versos. Pero, ¡ay! — la conciencia humana no es árbol, no es ave, no es nube. Estamos encerrados en el círculo del Dolor. La tristeza que palpita en el fondo de esta poesía naturalista es tan grande como la tristeza de los soñadores y de los místicos. Si allá se sufre el ensueño fúlgido aprisionado en el "cuerpo *sombrío*", aquí se sufre el sabor amargo de la muerte en el fruto nutricio, en el vino exultante y en el beso apasionado de las bocas. ¡Gusta, bebe, canta, besa, embriágate de luz, de músicas y de aromas: mañana estarás inmóvil "bajo la tierra negra", mientras encima tuyo la vida seguirá "zumbando como una abeja ebria!" ¿Hay alegría más triste que esa alegría? ¿Hay embriaguez más trágica que esta embriaguez? La poetisa afirma la esperanza de que subirá por las oscuras raíces, a mirarnos "en los lirios morados..." Así sea.

* * *

"Las Lenguas de Diamante" es un libro de amor. El motivo amoroso inspira todo sus poemas, corre a lo largo de los versos delicados como la sangre por las venas azules, electriza el apretado haz de nervios de las estrofas, abre y perfuma en las imágenes con lozanía de flor. Aún en las composiciones donde Amor no se nombra, está latente y se le siente palpitar. Así, en "Panteísmo" y "Bajo la lluvia", donde se celebra la naturaleza, la amante llena con la ternura

de su cuerpo y de su pensamiento todas las cosas naturales que toca.

Amor ajeno a todas las sutilezas y complicaciones intelectuales de nuestra civilización — es el que se halla en este libro; — amor simple, primitivo, natural, hecho de instinto poderoso y de gracia poética, como el de una criatura de los campos, como el de las palomas. El amor al varón se mezcla e identifica con el amor a la naturaleza, en un sentimiento de vida corpórea y panteísta. Ella ama tan naturalmente como el árbol retoña, como el capullo abre, como la luciérnaga brilla, como los pájaros se buscan, en la Primavera. Gusta el beso del amado como el sabor de la fruta, como la frescura del agua, como la dulzura del sueño. Criatura esencial y exclusivamente amorosa, siente en todas las sensaciones de la naturaleza al amante y halla en el amante todas las sensaciones de la naturaleza. Así, en todos sus poemas, el amor está vinculado a los árboles, a los frutos, a las aguas, a los perfumes, a los vientos; y la vida pánica forma como una orquestación en torno de ese motivo central del amante. Singular temperamento lírico el de esta poetisa que, en el seno atormentado y fecundo de nuestra civilización, trabajada por la mecánica y por la filosofía, surge en una inocencia primitiva, como si despertara de un encantado sueño de treinta siglos, con la conciencia de una vida silvana.

Esta "vuelta a la naturaleza" que hallamos en la nueva poetisa, y que caracteriza su lirismo, es un fenómeno en verdad tan singular, que podría pensarse si ello no sería más que un diletantismo literario. Pero, la frescura deliciosa de esa poesía — imposible de obtener en caso de ficción — nos convence de la sinceridad que la inspira. Además, no hay casi en ella reminiscencia literaria de los primitivos: todo es nuevo, original, propio, sentido.

La sensibilidad lírica y la gracia espontánea que emanan de sus versos no pueden simularse. El "diletantismo" psicológico, tan frecuente en la literatura artificiosa de nuestro tiempo, — y del que hay ejemplos eminentes, como el de D'Annunzzio, en muchas de sus obras y de sus actitudes — se reconoce en la reminiscencia libresca de las imágenes y en la evocación histórica, cosas que dan al poeta

un aire de gran actor, representando un papel ya conocido. Nada de esto hay en Juana de Ibarbourou. Todo en ella es sencillo. A lo sumo, lo que podría hallarse en ese primitivismo, es cierta coquetería, una encantadora coquetería artística que, tratándose de una poetisa, sería, después de todo, lo más natural y femenino que pudiera pedirse...

* * *

Como consecuencia de ese naturalismo primitivo y gozoso que acabamos de comprobar, nótase en la poesía de "Las Lenguas de Diamante" una absoluta ausencia de sentimentalidad cristiana. Entera y esencialmente pagana, la poetisa desconoce o rechaza ese romanticismo amoroso que engendró el Medioevo, el de los Trovadores y de los Caballeros, cuya influencia ha sido tan grande en la moderna literatura. De las idealizaciones amatorias propias de los siglos místicos y caballerescos, — cuya suprema personificación puede estar en Beatriz o en Laura, — se pasó — agotado ya el sentimiento espiritualista y cristiano que las inspiraba — a un convencionalismo literario, insincero y retórico, que cubría la naturaleza con el manto de un falso pudor, ocultando los sexos. No se encuentra en Juana de Ibarbourou ni rastros de esas fementidas idealizaciones, que convertían al amado en un serafín vestido de literatura. Es demasiado sincera y sana para ello. El amado, en sus versos, es un hombre de carne y hueso, tal como en la vida; un hombre entero y verdadero, tal como la naturaleza le ha hecho. El amor que ella siente y celebra está despojado de la cristiana hoja de parra; pero, está, también, exento de toda idea pecaminosa. ¿Fué la idea del pecado lo que trajo la hoja de parra, o fué la hoja de parra lo que inspiró a los hombres la idea del pecado? Ambas son inseparables. Donde hay conciencia de pecado la desnudez implica una desmoralización psicológica. Para que la desnudez sea lícita e inocente — y no rebaje la dignidad moral de los seres — es preciso suprimir el pecado, recon-

quistar la pureza natural, devolver a la vida lo que es suyo y le fué arrebatado en el día, ya lejano, que la furia aberrante de la turba cristiana mutiló las estatuas de los dioses antiguos. ¡El cuerpo humano es, desde hace veinte siglos, una cosa vergonzosa que es preciso ocultar! ¡El deseo amoroso, dínamo de la esencia biológica, raíz de la especie, convertido en un escándalo moral que es preciso callar, esconder, negar, combatir, castigar!

¡Bienhaya, pues, la lengua sin pecado, que habla del amor con la inocencia profunda de la naturaleza.

. . . . . .

Ya ves que no luzco siquiera una joya,
Ni un lazo rosado, ni un ramo de dalias,
Y hasta me he quitado las hebillas ricas
De las correhuelas de mis dos sandalias.

Mas soy esta noche, sin oros ni sedas,
Esbelta y morena como un lirio vivo.
Y estoy toda ungida de esencias de nardos.
Y soy toda suave bajo el manto esquivo.

Y en mi boca pálida florece ya el trémulo
Clavel de mi beso que aguarda tu boca.
Y a mis manos largas se enrosca el deseo
Como una invisible serpentina loca.

¡Deseíñeme, amante! ¡Deseíñeme, amante!
Bajo tu mirada surgiré como una
Estatua vibrante sobre un plinto negro
Hasta el que se arrastra, como un can, la luna.

* * *

La individualidad de la nueva poetisa, tal como la hemos definido, surge, pues, en las letras americanas, con caracteres propios e inconfundibles.

Por su sentido pagano de la vida, no tiene relación ni con la poesía romántica, impregnada del idealismo caballeresco, — ni con la poesía decadente, producto de la neurosis moderna de las grandes ciudades, — ni con la poesía futurista, hecha de emociones mecánicas y de voliciones enérgicas. De la primera la desliga su naturalismo, de la segunda su salud, su frescura, su sencillez, de la última su amor a la vida primitiva y eglógica. Tampoco tiene relación, como pudiera suceder en caso de ficción literaria, con el paganismo culterano del Renacimiento, ni con el neo-paganismo galante del siglo XVIII (tan amado de Darío y tan en moda hace unos años).

Su paganismo no es tampoco una evocación helénica. Y aunque, alguna vez hable de ninfas y faunos, empleándolos como imágenes, no es la Grecia literaria y mitológica lo que inspira su lírica. Más cerca está, acaso, del Asia, como ya lo ha notado el escritor argentino que prologa la primera edición de sus versos. Un penetrante perfume de sándalo y de nardos, que evoca los versículos del cantar salomónico, se desprende del libro. El amor sensual y suntuoso del Oriente ha dejado en estos poemas un poco de su crueldad y de su molicie.

"La Espera" destila la esencia femenina más enervante — aquella que rinde la voluntad del hombre y quiebra el destino de los héroes, aquella que hace los lechos de la voluptuosidad tan hondos como las tumbas!...

¡Oh, lino, madura que quiero tejer
Sábanas del lecho donde dormirá
Mi amante, que pronto, pronto tornará!
(Con la primavera tiene que volver).

¡Oh, rosa, tu prieto capullo despliega!
Has de ser el pomo que aromé su estancia.
Concentra colores, recoge fragancia,
Dilata tus poros que mi amante llega.

Trabaré con grillos de oro sus piernas.
Cadenas livianas del más limpio acero
Encargué con prisa, con prisa al herrero
Amor, que las hace brillantes y eternas.

Y sembré amapolas en toda la huerta.
¡Que nunca recuerde caminos ni sendas!
Fatiga: en sus nervios aprieta tus vendas.
Molicie: sé el perro que guarde la puerta.

Pero todo eso tiene, apenas, un vago olor reminiscente, como el que pudieran tener los objetos guardados en una caja de sándalo antigua. Hay en su poesía elementos y caracteres que nada tienen que ver con la poesía oriental y la diferencian de ella. Ante todo, sus imágenes no son tomadas de la literatura bíblica, árabe o persa: son propias, nuevas, personales, y provienen, evidentemente, de su sensibilidad de lo real. Esta novedad en las imágenes es uno de los rasgos más significativos de sus poemas. La poetisa emplea frecuentemente en sus versos la flora propia de su país: el aromo, el algarrobo, las moras, el cardo, el ceibo, diversos pastos. A veces, todavía — muy pocas, por suerte, — la poetisa incurre en el pecadillo poético de decorar paisajes con fauna y flora exóticas, tomadas de la literatura, y, por tanto, de segunda mano. A este respecto podríamos señalar el soneto "Cuadro", un poco a la manera de Herrera y Reissig. En cambio, las tituladas "Salvaje" y "Amor" tienen la frescura palpitante y la gracia poderosa de lo vivido.

Tiende, la poetisa, hacia la forma suelta e irregular del verso, desligándose de la estrofa clásica. Su emotividad lírica se manifiesta mejor en el verso libre, y se advierte superioridad en las composiciones que adoptan esta forma, con respecto a las composiciones regulares, tales como el soneto.

Hay en las primeras más espontaneidad, más blandura, más música; en las segundas ofrece, por lo general, cierto convencionalis-

mo, y hasta se nota el artificio literario. Salvo excepciones, fáciles de percibir, su expresión es siempre ajustada y graciosa, sin vicios retóricos y sin lugares comunes. Un delicado "buen gusto" — un "buen gusto" propio, no convencional y de figurín — vigila la metáfora y el adjetivo. Alguna vez se equivoca y adopta una expresión fea, como en el soneto "Angustia", al decir "Hemorragia de luna sobre el parque..." Hemorragia es una expresión médica y técnica del peor gusto literario, que no puede usarse en poesía sin producir una impresión de fealdad. Y, tanto más impropia resulta esa expresión en este caso, cuanto que se trata de la luna — ¡la cosa más romántica que existe! — de un parque solitario, de una noche encantada e idílica... Fealdades como ésta, creemos no haya otra en el libro; y, la señalamos porque se destaca extrañamente en el conjunto. La misma composición en que ha caído — como una mosca en un vaso de leche — es toda hermosa.

La poetisa se halla recién en la primera etapa de su camino. Estos poemas que nos ofrece ahora, son la florescencia lírica de su primavera. Pronto vendrá el estío con sus maternas madureces; y las flores se trocarán en frutos. Esperamos que esos frutos guarden semilla de inmortalidad.

LOS NUEVOS POETAS

I

Preámbulo. — Algunas consideraciones sobre la poesia en América

Los países sudamericanos son, desde los días de su emancipación política, tierra asaz fértil para la poesía. Crece ésta de modo casi espontáneo y exuberantemente en todos los rincones, como los pastos y los matorrales en terreno baldío. Así como en el suelo inculto, donde no se planta trigo ni se riega huerta, brota y cunde la yerba viciosa, en nuestros países desiertos y nuestras ciudades sin industria, brota y cunde la viciosa yerba de la rima. Hay exceso de poetas — o, mejor dicho, de versificadores, — en estos países. En todo honesto muchacho hay que sospechar un rimador. Las revistas literarias y los cenáculos de café pululan desde el Plata a Méjico en todas las ciudades. Poblaciones donde las calles no se barren, la plebe indígena se espulga al sol en las veredas, y el agua es apenas potable, tienen, no obstante, sus revistas, plagadas de versos, y sus diarios, hirvientes de hablilla política local...

Este desequilibrio entre la vida social y el cultivo de la intelectualidad, que produce ese exceso adiposo de literatura sobre un esqueleto endeble — asemejando algunos países a enfermos cuya debilidad no les permitiera andar y, echados todo el día en la cama, fumaran soñando y recitando versos — podría atribuirse al carácter idealista de la raza, que atiende al cultivo del espíritu antes que a la vida material, desdeñando ésta por consagrarse a aquélla.

Complejo es, no obstante, el fenómeno. Al ocio tradicional de la colonia, que importaron los fijodalgos orgullosos y truhanes de la Península, se han unido la contemplativa tristeza del indio y la suntuaria fantasía del negro. Muy mezcladas andan las tres san-

gres en la pasta del tipo sudamericano. El aluvión inmigratorio que cubrió luego algunas comarcas — modificando ciertos caracteres — ha hecho sentir su influencia sólo en los puntos de radicación, y en la medida de su intensidad. En el Plata esa influencia ha sido muy viva; mayor en la Argentina que en el Uruguay; en la región andina y tropical ha sido nula. Así vemos que la vegetación literaria viciosa es mayor en los países más atrasados, más hispano-indígenas, que en los países inmigratorios e industriales. Las repúblicas centro-americanas — las más rezagadas del continente — están cargadas de literatoides.

El medio social determina, en gran parte, esos resultados, aún cuando ese mismo medio ha sido a su vez determinado por las condiciones hereditarias de la raza. La falta de actividad industrial, la ausencia de intereses económicos y de estímulos materiales, fomentan el ocio literario y hacen de la pequeña política la preocupación dominante. A medida que el medio se industrializa, que el trabajo crece y se divide, que las profesiones, los oficios y las empresas solicitan las energías y las aspiraciones de los hombres, la literatura ociosa disminuye, porque, gran número de posibles literatos — a quienes, no Dios sino el Ocio llevaba por ese camino — se dedican a más positivas actividades. Y esto no es un mal sino un bien. Esto no implica una disminución de idealidad y de arte en beneficio de las materialidades utilitarias, sino, por lo contrario, una justa selección de las vocaciones y una equilibrada distribución de la energía humana. El verdadero poeta o artista, el que realmente lleva en sí la llama original y creadora — es el que persiste y subsiste a través de las solicitaciones utilitarias; aquel que, cualesquiera sean las circunstancias de su vida y las condiciones de su medio, realiza su obra.

No es una prueba de vigorosa intelectualidad, en una nación, la abundancia de literatura. Es, contrariamente, síntoma de *decadencia*. Y de parasitismo. Cuando Atenas se hallaba en la culminación de su grandeza, había en ella algunos poetas y filósofos. Pero éstos eran los mejores del mundo. La juventud griega escuchaba a

los filósofos, a los poetas, y aprendía de ellos el sentido y la norma de la existencia. Aristóteles escuchó a Platón durante cuarenta años antes de ponerse a enseñar. Después, en la decadencia, pululaban los retóricos y los sofistas por las calles. Había más poetas que comerciantes, más oradores que soldados y más filósofos que agricultores. Pero esos eran la plaga del mundo. Y los juglares de Roma: el *Graeculum!*...

* * *

Platón desterraba a los poetas de su República, instituída bajo el gobierno de los sabios. Para Platón los poetas eran como niños majaderos o mujeres livianas, cuyo amor a las apariencias sugestivas y cuya emotividad tornátil, perturbarían el orden racional de su Estado y confundirían el recto juicio de los hombres.

No, sin duda, de Esquilo, Teócrito o Píndaro quería decir el grave cisne del Academus; que poetas tales fueron órganos necesarios y coronación de la grandeza helena (¿no era Platón un poeta?); sino de los desprovistos de aquel sentido de realidad profunda y aquella sinceridad imperiosa que son condiciones primarias de la poesía verdadera, y por las cuales ésta representa alta función civilizadora en los pueblos.

Menos severos que el Filósofo, nosotros no queremos desterrar de nuestras repúblicas a los poetas líricos, aunque ellos sean, por su falta de racionalidad, semejantes a niños majaderos o a mujeres tornátiles. Sabemos, a pesar de Platón, cuán grande e íntimo es el lugar que en nuestra vida ocupan la pura emoción y la imaginación viajera... Pero exigimos a esa emoción y a esa imaginación la cualidad básica e indispensable que la justifique: la sinceridad original.

Un examen de la profusa y difusa producción poética hispanoamericana, abarcando este último medio siglo, nos demuestra la verdad palmaria del concepto.

Exceptuados algunos poetas mayores, toda esa producción es pura vacuidad, juglarismo y copiandina. Falta absolutamente de toda sinceridad y de toda propiedad, esa poesía es una imitación pueril y superficial de la poesía moderna de los franceses y de los italianos, recibida a veces de segunda mano, y bastante estropeada por el uso. El exotismo de que esa poesía hace gala, usando decoraciones, imágenes y sentimientos prestados — la reduce a la categoría inferior de un arte de monos. En vano se buscaría en esa caterva literaria, un sentimiento, una imagen, un motivo, que tuvieran arraigo en su vida: todo es postizo, ficticio, copiado. No extraen estos rimadores sus emociones y sus figuras de la propia vida ni de la vida que les rodea: imitan y repiten a los poetas mayores. Son los parásitos del libro francés, las sanguijuelas de la revista de ultramar.

Esa poesía, ¿se justifica por el alto imperativo espiritual de exteriorizar y dar forma de arte a sentimientos poderosos, a las palpitaciones íntimas de la conciencia? No. ¿Refleja o interpreta, acaso, esa poesía, las cosas y los seres que existen a su alrededor, revelando la idealidad estética de lo real? No. Pues, si ni objetiva ni subjetivamente responde a una realidad, si no cumple los objetos esenciales de la poesía, es vanidad y vicio. Es vicio para los que escriben y vicio para los que leen. Porque, desviada de las corrientes vitales, ejerce sobre el lector una influencia contraria a las necesidades de la vida, provoca una sugestión enervante o desmoralizadora, infiltra en el sistema un alcaloide mental que lo intoxica y lo afloja.

El sentimentalismo llorón de los románticos, primero (enteramente imitado...): la exquisitez pervertida de los decadentes, después (enteramente postiza), han circulado como tóxicos en la sangre de nuestros países, debilitando sus nervios, entorpeciendo su acción. La falsa literatura es el opio de este continente.

* * *

Ha llegado la hora histórica de arrasar esa floración de papel, y matar a esa fauna literaria de Sud América. ¡Paso a la vida! Basta ya de la Mitología antigua, de las estatuas y de los pórticos de Grecia; basta ya de los caballeros, los trovadores, y los castillos de la Edad Media; basta ya de los abates y las duquesas de Trianón; basta ya de los pastorcillos, los aldeanos y las eglógas de abanico; basta ya de Lutecia, de Golconda, de Mil y Una Noches, de *Quartier Latin*, de *musmés*, de tritones, de góndolas, de mandolinos, de esfinges, de elefantes, de panoplias. Basta ya de lagos, montañas, prados, aldeas, alquerías, ermitas, bestias, y costumbres que no se han vivido.

Hay que quemar las marionetas literarias con que se ha jugado, para infundir el soplo en el barro originario de la vida. Hay que dejar de mascar el papel impreso de los libros, para nutrirse con los frutos de la tierra.

II

EMILIO ORIBE

En la generación de los poetas jóvenes — considerando tales a los que han surgido a la publicidad después de 1910 — Emilio Oribe es de los que presentan a la crítica una individualidad literaria de mayor interés; no tanto por el valor en sí de la obra realizada, cuanto por los caracteres representativos de su evolución poética, en relación con el carácter general de la poesía en América.

Emilio Oribe ha realizado obra lírica que le otorga por sí sola — independientemente de toda relación de circunstancias — un lugar destacado entre la pléyade de los nuevos poetas; y que merece, por sí sola también, y sin tener en cuenta aquellas relaciones, la atención seria de la crítica.

Pero el interés que esa individualidad ofrece como caso representativo de los caracteres de la poesía americana y de la evolución que se opera en la psicología literaria de nuestro ambiente, nos obliga a ocuparnos de él en primer término, al tratar de la joven generación lírica del Uruguay.

En ninguno de los otros poetas hallamos un ejemplo tan concreto y *experimental*, en la rigurosa acepción del vocablo, — de lo que la poesía ha sido entre nosotros y de lo que tiende a ser, de los defectos fundamentales que han invalidado la mayor parte de nuestra producción poética y de las cualidades verdaderas que ha menester adquirir para afirmarse como valor positivo. Emilio Oribe es la demostración de los conceptos que hemos vertido en nuestro preámbulo, acerca de lo que, en general, ha sido la poesía lírica en estos países y lo que debe ser. Este poeta ha aparecido envuelto en esa falsa literatura — de estética convencional y repetición libres-

ca — que es vicio de estos países: progresivamente, se ha abierto luego paso a través de esa balumba de artefactos y bambalinas, hacia la realidad viva de sí mismo, despojándose de los trajes ajenos y los gestos convencionales; y, ya emancipado finalmente del error de su primera época, — como el hombre que despierta de una pesadilla tonta, — cultiva la humana y sincera desnudez de su propia existencia. Siguiendo su labor a través de los volúmenes sucesivos, desde el titulado "Alucinaciones de Belleza" que publicó en el año 1912, hasta el recientemente dado a luz con el título "El Halconero Astral" — puede seguirse, grado por grado, al mismo tiempo que su propia evolución personal, la evolución colectiva que se está operando en la poesía de América.

Por ello, Emilio Oribe ofrece una individualidad representativa difícil de hallar — tan concreta, al menos, — en otro de los jóvenes escritores. Tal vez haya, de la nueva generación, otro u otros que ya han aparecido marchando con firmes pasos por el camino propio; los más, conservan aún mucho del viejo vicio, como un grillete que traba sus pasos; y los hay también que aún no han columbrado los nuevos horizontes de la vida y prosiguen moviéndose vanamente entre sus decoraciones de papel. Pero ninguno presenta, a nuestra vista, como el autor de "El Halconero Astral", la parábola psicológica de su evolución desenvolviéndose netamente de uno a otro horizonte de la poesía.

* * *

La iniciación del nuevo autor en la vida literaria no fué un feliz presagio. "Alucinaciones de Belleza" — su primer tomo de versos — no dejaba entrever al poeta que en él había. Ese primer tomo es un reflejo de toda la falsa literatura difundida en América. Se exhibe en él toda la conocida ropería teatral — desde los faraones del Egipto hasta el Pierrot parisino: y, semejantes a temas

de examen, desfilan por sus páginas todos los motivos convencionales del modernismo, desde las inevitables imágenes de la Mitología, hasta los consabidos desmayos lilas en la glorieta. Además, las huellas de Rubén Darío — con su neo-paganismo elegante — y de Herrera y Reissig — con su complicado gongorismo — se hallan a cada estrofa.

He aquí una composición de su primera época:

En la pompa teatral de la montaña
quimerizó la tarde su sosiego
y la siringa agreste del Pan griego
hizo vibrar su melodiosa caña.

Recorrimos los dos la fronda huraña,
bajo el rubio crepúsculo de fuego,
y entre la austeridad del solariego
panteísmo ritual de la campaña.

Se difundió mi alma en tus quimeras,
En la seda lunar de tus ojeras,
mi blanca pena se quedó dormida,

y en un grave abandono de rubores,
ante una enorme floración de amores,
todo tu ser se eternizó en mi Vida!

Aparte la manera de "Los Parques Abandonados" y "Los Crepúsculos del Jardín" que evidencia el soneto — lo que ya bastaría para privarle de valor personal, — nótase el producto puramente literario, compuesto con ingredientes retóricos, sin la palpitación honda de la vida. No puede decirse que esté mal, pero carece de todo interés. El autor no expresa en él una emoción propia, repite un motivo sugerido por la lectura, en el modo, ya difundido, del simbolismo francés, que Lugones y Herrera introdujeron en el

Plata, cultivándolo con relativa personalidad. El soneto transcripto recuerda, en su todo, a otros de los poetas citados. Lo cual demuestra que la individualidad del joven autor no aparece ni se sospecha a través del artificio vano del soneto.

En su segundo libro de versos, publicado dos años después, con el título "Letanías Extrañas", Emilio Oribe empieza a mostrar entre la hojarasca literaria que aún lo cubre, un brote personal, destacándose de la turba adocenada de versificadores. Entre la verdadera individualidad del joven poeta y la viciosa literatura en que se agita, entáblase lucha a muerte. O muere el poeta, ahogado bajo la balumba de artefactos, o se afirma, liberándose de ella.

Ese libro es la agitación de la lucha entablada. Nótanse, bajo la espesa urdimbre insustancial, los sacudimientos del hombre. Un viento de sinceridad bambolea a los fantoches de papel. Aquí y allá, el poeta saca la cabeza y lanza un grito...

En su tercer libro, "El Castillo Interior", la individualidad del poeta se ha impuesto. Quedan aún en este libro restos y rastros abundantes de la falsa literatura de los comienzos. Pero se baten en retirada, semejantes a las oscuras nubes que huyen, atropellándose, al empuje del viento, después de las tempestades.

En "El Castillo Interior", el poeta que no se sospechaba en *Alucinaciones* y se dejaba entrever en "Letanías Extrañas", aparece de cuerpo entero, con sus virtudes y sus defectos propios, en la desnudez original y humana.

Emilio Oribe deja el tinglado literario, las bambalinas de pintada lona, los trajes de cómico y las viejas farsas pueriles, para pisar la tierra materna, con firme paso de hombre, para decirnos en estrofa desnuda sus emociones ante la vida, sus tristezas, sus recuerdos, sus esperanzas, sus inquietudes, sus perplejidades. Y cuando sale de sí para hablar del mundo objetivo, no echa mano de las gastadas decoraciones griegas, medioevales o versallescas: mira a la realidad inédita de su América, ya en la áurea leyenda de los imperios precolombinos, ya en la heroica y bizarra barbarie caudillesca... Y, correlativamente — y por consecuencia de la mutación

psicológica, — cambian la manera y el lenguaje. Su verso se hace más sencillo y vigoroso: su estrofa más libre y más concisa. Sus imágenes provienen, generalmente, de la realidad viva, al par de sus temas. Muy poco queda de Darío, de Herrera o de Lugones: el joven poeta tiende, — por la sinceridad y el olvido de los modelos, — hacia una forma enteramente libre y personal, no exenta, por cierto, de defectos, y acerca de la cual cabe hacer algunos reparos — los haremos — pero que tiene, en todos los casos, la fuerte dignidad de lo que es propio.

Dice "El Grito", la composición que mejor representa esta segunda época de su evolución literaria:

Era allá en Melo,
ciudad de coloniales casas,
en medio de la pánica llanura interminable,
y cerca del Brasil.

Yo gozaba la gran revelación
de la Naturaleza
en la amplitud de mi niñez bravía
y en el caudal robusto de mi sangre.

Sí. Allá en Melo,
ciudad con casas de tipo español,
con grandes patios,
en cuyo centro
los aljibes se abren, circulares y sonoros.

Yo era niño y solía
gritar junto al brocal de algún aljibe
sin temor, inclinándome,
hasta ver flotar mi imagen
en las aguas especulares,
para escuchar así, maravillado,
la música primitiva de los ecos.

A cada grito,
con fidelidad sorprendente,
el eco melodioso y misterioso
me respondía desde el agua,
desde la penumbra,
tal vez desde más lejos, inspirándome inquietud.

II

Hoy he aprendido
que oculto en mi espíritu cisternas que responden
a mis gritos supremos,
con ecos, ya gigantes, ya confusos,
o ya exactos y simples.

Y soy feliz,
—¡oh, más que en los días de Melo,
la ciudad de tipo castellano,
al oir, lleno de ansiedad,
cómo responde el eco de la sima interior
al grito que no puedo reprimir
y se escapa, gigante, de mis labios!

¡Incomparable éxtasis,
respuesta del más allá de la carne,
cuyo secreto no adivino
y cuya finalidad no vislumbro!

He de vivir así oyéndome,
extasiado con el clamor de mis internas simas,
y tal vez obtenga de ese modo
en mi ser la solución de los enigmas eternos.

Pero...
hoy pienso que tal vez pueda agotarse
ese obediente cántico del ánima...

¡Dios mío, no es posible!
Y, sin embargo,
¿y si mañana, cuando grite el verdadero
e irremediable grito, decisivo y fatal,
no responde la música del eco?

. . . . . .

* * *

Apartado de los malos atajos de la poesía falsa y viciosa — por donde, un contagio enfermizo llevó sus pasos adolescentes, — vuelto, por un imperativo de su individualidad o un dictamen de su conciencia, al camino de la verdad estética, — Emilio Oribe, a quien esa evolución otorga de por sí título respetable a nuestra consideración — no ha logrado en todos los casos guardar la rectitud del sendero, manteniéndose en la línea categórica de su arte. Una desviación peligrosa se insinuaba ya en sus primeros poemas personales, y una tendencia aberrante amagó sus pasos desque puso sus pies en el camino de la verdad: el prosaísmo.

Del artificio alambicado de que procedía — negación de lo que es realidad, robustez y sustancia en el poema — desviábase hacia el prosaísmo escueto y llano — negación de cuanto en el poema es gracia, vuelo y música. Esta tendencia defectuosa hacia el prosaísmo, que se insinúa en las composiciones más propias de "El Castillo Interior", no llegando, empero, a malograrlas, en vez de corregirse se acusa, e invade su producción posterior, siendo ya defecto dominante en su último libro: "El Halconero Astral".

Esa manera prosaica asume dos manifestaciones: el carácter y la forma. Por lo que respecta al carácter, ciertas composiciones

de su reciente libro parecen breves consideraciones críticas acerca de algún tema de observación, o fragmentos de crónica literaria. Falta en ellos aquel vuelo espiritual y aquella emoción lírica que caracterizan al pensamiento poético, o, mejor dicho, que hacen poético un pensamiento.

En cuanto a la forma, muchas de sus composiciones carecen del ritmo musical que diferencia un verso de un renglón de prosa y una estrofa de un párrafo, viniendo a ser simple prosa, caprichosamente dispuesta en líneas largas y cortas, sin relación rítmica entre sí.

La composición titulada "Tavantysuyo", del libro "El Castillo Interior", aún cuando está construída fuera de toda métrica y consonancia, conserva ritmo de poesía y encanto lírico en sus expresiones. Comienza:

. . . . . .

Llueve. Desde mi cuarto

contemplo cómo cae en las acacias
de mi jardín el agua silenciosa.

He pasado la tarde entre lecturas
de crónicas incásicas.

Y ahora
mi fantasía vuela hacia el prodigio
de nuestro gran Tavantysuyo indígena!

¡Oh, los evos, los evos fabulosos
de los grandes monarcas!

¡Qué belleza
bárbara, en los rituales primitivos!
¡Cuán grande y harmonioso todo aquello!

Y entonces, nuestra América ignorada,
¡qué enorme, en su real virginidad!

Hoy, en cambio, los ídolos de barro
han sustituido a las deidades de oro,
y abunda más que las indianas cortes
la presente
podredumbre fatal de los espíritus.

¡Oh, mi América autóctona!
¡Quién sabe
qué legendario emperador poeta
dió eterna forma a tu himno inmarcesible!

. . . . . .

"El Halconero Astral" contiene, en cambio, una composición que, ni por su contenido ni por su forma, puede ser un poema. Es una breve reflexión, escrita en elegante y sobria prosa, compuesta de pensamientos graves y sutiles, que revelan una mentalidad muy cultivada. Se titula "Cultivos", y dice:

El biólogo
tomó el pequeño tubo entre los dedos,
lo contempló al trasluz
y se quedó observando la colonia
microbiana que algunos días antes
había cultivado
en un simple y vulgar caldo propicio.
Satisfecho, sin duda,
después cogió una espátula de acero
y colocó, en experto movimiento,
una gota
de aquella multitud de seres vivos
bajo los lentes de su microscopio.

. . . . . .

En verdad, es terrible suponer
que Alguien, a pesar de nuestros héroes,
de nuestras ansias de inmortalidad,
de nuestros genios y de nuestras forsas,
algún Dios,
tomará, con glacial indiferencia,
a la gran colonia humana
para mirarla
al trasluz de algún rol maravilloso!
¡Ah!, para nosotros
será motivo de mayor vergüenza
lo que verá después, si se siente curioso,
y coge con su espátula
una gota no más, una gotita,
de su cultivo,
y la observa un minuto
bajo los lentes de su microscopio!

Por un capricho, el autor ha quebrado en líneas de distinta longitud, disponiéndolas una debajo de otra, esos párrafos de perfecta prosa. Prosa por la forma, es, asimismo, prosa por el concepto.

Con este procedimiento, no habría entre prosa y verso más que una diferencia tipográfica. Bastaría disponer así como está dispuesta la composición anterior, una reflexión cualquiera de un buen prosista, y se vería trasmutada, por esa sola disposición, en un poema.

Aún desprendiéndonos de todo prejuicio convencional y de toda preceptiva académica, con el criterio más libre, más innovador, más dispuesto a acoger toda modalidad personal, no puede aceptarse la manera adoptada por Oribe en la mayor parte de las composiciones de "El Halconero Astral".

Una diferencia esencial existe entre la prosa y el verso. Son dos géneros de diversa naturaleza, con sus caracteres, sus finalidades y sus procedimientos propios. Confundirlos es anularlos. Si la poe-

sía es igual a la prosa, en sus concepciones, en sus expresiones y en sus ritmos. ¿cuál es su razón de ser? ¿Por qué escribir la prosa de dos modos distintos, una en línea corrida y otra en líneas cortadas, si ambas son de idéntica naturaleza?

La razón de existir de la poesía, está en que es de naturaleza distinta a la de la prosa y desempeña otra función. Un mismo motivo — ya lo hemos expuesto suficientemente a propósito de Vasseur — asume forma de prosa o de verso, según la manera como es sentido, según el temperamento o el estado de conciencia del que escribe. Una simple reflexión, por más profunda o más sutil que sea, no es un poema. Requiere, para serlo, cierto ferment lírico, casi indefinible, que haga más emocional al pensamiento, más musical a la palabra. La poesía está hecha de una materia más sutil que la prosa. Es como la esencia vital y astral de la materia. Por eso asume formas más musicales que la prosa.

El verso libre, no puede dejar de ser verso. Fuera de toda preceptiva de consonancias y medidas, ha de ajustarse a un ritmo propio, personal, que conserve el carácter musical que le distingue. Precisamente, la dificultad y el mérito del verso libre estriban en que, sin el apoyo de las reglas, debe hallar por sí mismo su armonía.

* * *

No obstante la aberración literaria que significa el prosaísmo en el género poético, y que, — según ya hemos explicado, — desvía de la senda lírica a Emilio Oribe en muchas de sus composiciones, por modo consciente y sistemático — hay en él todas las cualidades intrínsecas de un verdadero poeta: sensibilidad honda, imaginación creadora, recogimiento meditativo. Si a esas facultades temperamentales, unimos vasta cultura intelectual, que le enriquece con el caudal del conocimiento científico e ideológico, hemos de reconocer en el autor de "El Halconero Astral" una de las jóvenes individualidades mejor dispuestas para la realización de la obra definitiva.

Obra, si no definitiva, de un positivo valor, y de lo mejor con que cuenta la lírica uruguaya, ha producido ya este poeta, a pesar de aquellos errores de tendencia que atajan a veces el vuelo de su numen y ensordecen la armonía de su canto. Hay mucha sustancia poética en sus dos últimos libros, y un íntimo perfume espiritual se desprende de sus páginas. Algunas composiciones suyas, por la novedad del motivo, la gravedad de la emoción, la propiedad de las expresiones y la intensidad de los pensamientos, han de considerarse en el plano superior de la lírica.

Tales, de su libro "El Castillo Interior": "Oda Bárbara", visión simbólica del pasado guerrero de estas tierras y voz ancestral de la raza, ejecutada en recia y sonora forma, cual conviene al asunto; "Diálogo Arbitrario", original concierto de cuatro voces juveniles, en un congreso de estudiantes americanos, expresando las procedencias ideales de las razas que integran nuestra pasta continental, sobre la que el poeta afirma la dignidad autóctona de su origen: "Paseo Nocturno en Melo", que envuelve en el manto parnasiano de oro y piedras, una impresión de paisaje real palpitante de subjetivismo: "La Colina", donde la juventud reconcentrada y tensa del poeta, expande por el campo nativo, como una manada de potros — sus ansias de conquista y de inmortalidad; "El Grito", ya transcripto en anterior artículo, en el cual se enlaza a una delicada evocación de la niñez, la inquietud de la conciencia ante los eternos problemas del ser y el enigma del más allá...

Esta última es la composición que consideramos más original y más lírica. Seguramente no se parece a nada de lo que ya conocemos. El poeta traza una imagen hondamente sugeridora de nuestra conciencia, evocando el recuerdo de los viejos aljibes sonoros — allá en la casa colonial y solariega — a cuyo brocal se inclinaba para deleitar su *ánima* sensitiva en el misterio del eco. Es esta composición — aparte de su belleza lírica — una de las que mejor expresan — entre todas las que hemos leído — el enigma de nuestra conciencia, con sus gritos interrogantes y sus lejanos ecos indefinibles, respondiendo desde quién sabé qué profundidades. Y el

temor de que el eco no responda al "supremo e irremediable grito", lleva a la emoción trágica.

En "El Halconero Astral", tiene Oribe otra composición del mismo corte, que puede aparearse en yunta lírica con "El Grito". Se titula "Palos telefónicos", y acerca de ella, sólo cabría repetir las sucintas consideraciones hechas sobre la primera, agregando que es uno de los mayores méritos del poeta esa *sensibilidad pensadora* que descubre, en la realidad circundante y vulgar, los valores ideales, para trazar con ellos imágenes y símbolos de la vida interior. Verdad es que estos "Palos Telefónicos", no son todo lo eurítmicos que sería exigible en cuanto a la construcción estrófica; pero, la composición es en sí misma tan sustancialmente poética, su concepción es tan hondamente lírica, que puede prescindirse de aquel defecto, — démoslo de barato, — ya que la poesía de dentro comunica vibración musical a la estrofa. Si no es enteramente verso, es, indudablemente, poesía, y de la más pura. Se impone la transcripción, a guisa de ejemplo:

Recuerdo que cuando yo era muy niño aún,
sentía curiosidad supersticiosa,
al apoyar mi oído en los palos del teléfono
y escuchar
el rumor aquel, asombrado y tan hondo,
grave... continuo... abrumador... lejano...

Para acentuarlo más
daba golpes con mi puño en la madera,
y el ruido entonces adquiría
sonoridades nuevas y encantos increíbles.

En el campo,
donde el silencio llega a lo absoluto
y molesto,
a veces descendía de mi caballo

y apoyaba mi cabeza
en un palo telefónico,
para apreciar la música de los alambres,
y deleitarme durante mucho rato,
con el ruido impreciso y sin matices,
monocorde y oceánico...

Más tarde, ya casi hombre,
cuando he estado enfermo con mucha fiebre,
he creído percibir un rumor análogo,
que pesaba en mi tímpano,
como una obsesión auditiva y profunda.

Ahora me ocurre,
que en la noche me recojo en mí mismo,
para escuchar las voces elegidas,
y descifrar los himnos más perfectos
de mi interior tan rico de armonías,
y no puedo concretar ningún acorde,
ni un cantar fácil,
y ni una nota musical a veces,
y entonces pasan horas terribles para mí,
en que sólo sube de lo más hondo de mi alma,
algo sin contornos,
grave... continuo... abrumador... lejano,
como el ruido de los palos telefónicos...

Hállanse, asimismo, en "El Halconero Astral", otros poemas de valor, tales: "Perfección de la Pampa", del mismo género y manera que el antes transcripto, aunque de menos intensidad y encanto; "Inarmonía", "Una Mujer en la Calle", "El Tirano", "La Fuente Virtuosa", "El Egoísmo", "El Insecto", "La Alondra", "Las Manzanas", "El Éter", "Soledad", "Los Discípulos". En todas estas poesías — aún cuando alguna adolezcan de prosaísmo

en sus formas — encuentra el lector belleza original y profundidad de conciencia.

* * *

La cualidad más general y característica de todo el libro es la reflexión. La actitud reflexiva es la habitual en el autor, y todo es para él motivo de meditación y sugerimiento de ideas. Puede decirse de "El Halconero Astral" que es un *ideario* lírico. Obvio sería agregar que, por tanto, Emilio Oribe es un poeta intelectual. No es que le falte sensibilidad para ser emotivo, ni esté indigente de fantasía para ser imaginativo, ni carezca de vibración sensorial o pasional, para ser un colorista o un vehemente, sino que estas facultades — que en buen grado posee — hállanse en él dominadas por el pensamiento. Su sensibilidad está, pues, en todo momento supeditada al concepto; y la contemplación de las cosas no es más que un camino para la reflexión, que sigue invariablemente a sus descripciones, como la sombra al cuerpo. Por la misma razón, en sus poemas amorosos no se halla nunca el arrebato pasional ni la ensoñación pura, sino una ternura pensativa opresa por la inquietud del análisis.

Por esta actitud reflexiva, el poeta va hacia el *criticismo*, habiendo ya incurrido en ello, algunas veces. Si se dejara llevar enteramente hacia ese terreno, dejaría de existir como poeta. El *criticismo*, actitud mental que corresponde a la filosofía, puede encajar asimismo en la prosa literaria de género didáctico. Pero, en la poesía es imposible: poesía criticista implica un absurdo tal como implicaría *ciencia mística*, o *matemática pasional;* son términos inconciliables, que denominan géneros y categorías inconfundibles. Ya hemos aclarado este punto anteriormente y no es necesario insistir. El campo de la poesía termina donde comienza el del razonamiento crítico. Criticismo y prosaísmo son, pues, sinónimos, respecto a la poesía.

* * *

Actualmente, Emilio Oribe marcha, con paso solitario y audaz, hacia la plena madurez de su talento; pero, porque no sigue la trillada senda, ni presta oído a las fanfarrias del éxito sino "al redoble de un tambor lejano", camina al borde peligroso de rápidos declives, que pueden conducirlo a la anulación de sus facultades poéticas. Si el cerebralismo razonante continúa dominándole en progresión — según su actual tendencia — podríamos tener en él a un escritor filosófico, por cierto muy interesante; pero se habría malogrado un poeta. Si su conciencia le llama por ese camino, sígale: es la única voz que debemos obedecer. No nos oponemos a ello ni le conceptuamos de menos valor; establecemos la diferencia, nada más. Pero, porque tenemos en alta estima al poeta que hay en él, preferiríamos verlo reaccionar contra las tendencias que amenguan su lirismo; y que se impusiera, libre ya de toda traba y todo peso, ese temperamento sensitivo y meditativo que traslucen sus dulces ojos de niño, y su frente taciturna, sobre la que cae la crencha indígena y rebelde...

ENRIQUE CASARAVILLA LEMOS

Bajo el título: "Las Fuerzas Eternas", Enrique Casaravilla Lemos ha dado recientemente a la publicidad su producción lírica hasta la fecha. Es este el primer libro de su autor, si se exceptúa el breve folleto que, conteniendo la primera versión de su canto a la Primavera, editó hace unos años. Algunos otros poemas que — como el citado — integran el presente volumen — habían sido ya dados al público en las hojas pasajeras de los periódicos; pero, puede este libro considerarse como la presentación del poeta ante la crítica, ya que, aún lo antes publicado en la revista ha sido corregido y, según dice su autor en una nota — queda, en las partes que abarca el libro, definitivamente ordenada su obra en verso.

A la edad en que otros llevan editados varios tomos de versos, Casaravilla Lemos nos da recién su primera cosecha. Sin urgencias prematuras, sin juveniles impaciencias, sin apresuramientos que impidan la sazón, él ha cultivado íntimamente su conciencia de hombre y de artista, hasta lograr la madurez equilibrada y segura. Y, en vez de prodigarse en versos abundantes y fáciles — necesariamente chirles, como la mayoría de los poetas jóvenes — ha concentrado sus deseos y sus jugos, para destilar sólo la esencia. Así, en este libro se nos presenta ya una personalidad completa y en su plenitud; y sus poemas son esencias concentradas y depuradas en el crisol de su conciencia estética.

No es tampoco extenso este libro, como cabría suponerlo, dado que él contiene toda su producción hasta el presente. Algo más de veinte composiciones, todas brevísimas, excepto las dos primeras, que tienen extensión, forman el libro. Poco, pues, ha producido este poeta, si se le compara con los otros que cada cierto tiempo nos ofrecen un tomo nutrido de versos de toda laya. No admitimos en

mo un axioma que la calidad esté en relación inversa a la cantidad, para todo género de cosas; pero, en poesía lírica, es indudable que la extensión y la intensidad son casi siempre antitéticas.

La concentración es virtud necesaria para que maduren y sazonen las ideas, las emociones, las imágenes, las palabras. La síntesis no es sólo una cuestión relativa y práctica de tiempo; es, sobre todo, una cuestión absoluta de calidad. La síntesis es la facultad más difícil para el hombre: requiere mucho vigor mental. El hombre vulgar, de escasas o medianas dotes, se extiende y se pierde en las diversidades y las vueltas de las cosas. El talento, de un salto abarca y une dos extremos, trazando una línea firme y graciosa. Concentrar y sintetizar son funciones análogas en distinto orden; pues, si ésta se refiere al concepto racional puro, aquélla atañe a la vida emocional, imaginativa y estética.

Así, concentrar significa, para el creador clásico, depurar en su conciencia las emociones y a los pensamientos de todo lo que sea accesorio, secundario y caduco, extrayendo la esencia vital imperecedera.

La obra, fruto de ese proceso concentrativo, es toda sustancial: nada le falta, nada le sobra. Si es estatua, su belleza perfecta consiste en la simplicidad esencial de la línea; si es poema, podríase, de cada uno de sus versos, desarrollar otro poema, disolviendo su sustancia en el caldo de la retórica.

La más intensa obra de arte es aquella que ha madurado en el silencio íntimo del recogimiento, que ha fermentado como el sabroso vino en la sombra del lagar, dentro las cubas.

Casaravilla Lemos no se asemeja a una corriente caudalosa y continua. No se prodiga; antes bien, se reserva. No, a modo de los payadores, *las coplas le van brotando como agua de manantial.* Otra es la imagen que sugiere. El ha crecido como un árbol solo, que se alza entre los elementos, robustece su tronco, alarga sus ramas, renueva sus retoños y sus follajes al giro eterno de los inviernos y los estíos, en el que cantan los pájaros y los vientos, y trepan

las enredaderas, al que sacuden y desgajan las tempestades, calienta el sol y entristece la luna, y, después de los años, por las grietas oscuras de su tronco, destila, en gotas transparentes, la miel de su sabiduría dorada...

* * *

En "Las Fuerzas Eternas" aparece un poeta en plenitud. Dotado a la vez de una sensibilidad verlainiana y de una imaginación huguesca, lo que le permite armonizar las más grandiosas visiones con las músicas más sutiles, la facultad fundamental de su poesía es, no obstante, la Inspiración.

No es, esta facultad, característica en la poesía americana. Los del período romántico — ya que el romanticismo propiciaba el vuelo inspirado — confundieron la inspiración con el énfasis y la oratoria: así son enfáticos, pero sin vuelo. Por lo demás, su mismo énfasis era imitación de Hugo o de Bécquer.

Los del período *modernista* — escuela sensitiva y cerebral — no conocieron aquel estado de exaltación lúcida de la mente por el cual los pueblos llamaron antiguamente a los poetas *vates* y *bardos*. El modernismo cultivó las gracias exóticas y las emociones sutiles, compuso músicas exquisitas o labró preciosos joyeles: no pudo producir al poeta inspirado.

Es a ese estado o facultad de la mente que llama Platón *divina locura*, y, en el Diálogo sobre la Belleza, dice que quien no se halle animado por ese soplo no se acerque al templo de las Musas. Facultad de elección fué siempre para los pueblos esa facultad, y ella otorgaba, por don natural o divino, título de sapiencia y derecho de profecía.

El estado de inspiración, semejante a una embriaguez lúcida, exalta en el hombre todas las facultades del alma, permitiéndole la comprensión de las más recónditas verdades y la visión de la suprema belleza. El poeta inspirado habla un lenguaje de elocuencia

armoniosa, lleno de una vibración profunda y de un resplandor de llama. Como si las limitaciones de los sentidos y de la razón se rompieran, la conciencia dilata su reino en la sombra, viendo más allá y más profundamente que en el estado vulgar. No sólo es asequible ese estado al poeta; todos los héroes, en el sentido de Carlyle, lo poseen. Heroísmo es inspiración; y el genio mismo, es la inspiración sostenida y organizada...

Casaravilla Lemos posee esa facultad en alto grado; por sus versos se siente pasar aquella divina locura, estremeciéndoles con un vasto rumor, como si un viento primordial soplara en las selvas oscuras de nuestra alma. Ese rapto de divina locura sería huracán devastador, si la conciencia del poeta no supiera encauzar por cerebrales normas sus potencias, y su mano no tuviera firmemente la rienda del arte.

Obra de madurez y de equilibrio — al par que de inspiración — todo en ella está sujeto a la norma de un gusto severo, todos los ímpetus arrebatadores armonizados en el orden apolíneo que los concreta. Así, los más bravos o sutiles pensamientos acerca del hombre y del universo, se encarnan en la palabra clara y musical; y las más audaces modernidades de la expresión se funden, en consorcio feliz, con la severidad de la línea clásica.

No se hallan, en "Las Fuerzas Eternas" — ni los nerviosos tanteos juveniles del que busca su senda, ni los tímidos resabios de las viejas pragmáticas, ni las fanáticas unilateralidades de las nuevas escuelas: la conciencia estética del autor, enfrena ya, con segura mano, el redomón de su lirismo, y lo conduce, por libre senda, rumbo a su destino.

***

"La Luz sin Límites" — primer canto de "Las Fuerzas Eternas" — es un poema cosmogónico, que inflama el aliento primitivo de los Vedas y del Avesta. El pensamiento ontológico que puso al hombre frente al enigma del universo y del ser, e inspiró, en los

ritos sagrados de los primeros tiempos arios, los cantos de los poetas sacerdotales, reaparece, pasando a través de la inmensa marana secular de la literatura, en este poema de verbo caudal y grave eurítmia.

En este poema, la conciencia del poeta aparece iluminada por la claridad intuitiva, y el concepto se remonta y se cierne sobre las mismas cumbres del pensamiento, en majestuoso vuelo, hablando en el lenguaje inspirado de los bardos antiguos.

El problema de las causas primeras — que es también el problema sustancial de la conciencia, — pasó del verbo revelador de las primeras edades, contenido en la poesía de la India ramayánica, de la Persia zoroástrica, de la Grecia homérica, de la Germania nibelúngica y de los bardos celtas, a la Teología sutil y dogmática de las fórmulas y de los concilios; de esta estrecha jaula de oro a la metafísica razonante de los tiempos modernos, con Descartes, Espinoza, Pascal y Schopenhauer; y, finalmente, de ésta, al positivismo científico de la edad presente. Y, así que ha ido llegando a nosotros a través de esos estados evolutivos, ha ido perdiendo en belleza lo que ganaba en certidumbre. La intuición pura dejó paso al dogma religioso; éste — después del Renacimiento y la Reforma — a la lógica humanista especulativa; y ésta, a su vez, al método experimental. Y el tema ha ido alejándose más cada vez del campo lírico así que se afincaba en el de la ciencia. Los actuales conceptos positivos sobre lo que llamó Spencer los Primeros Principios, están absolutamente vedados a la poesía. Yendo hacia atrás, la Metafísica racionalista presenta ya algunos contactos con la Estética, aunque, un poema metafísico, tiene que ser por fuerza abstruso, fatigoso y razonador en demasía, como son, por su índole, los mismos tratados de Metafísica. Sólo volviendo a la actitud intuitiva e inspirada de los primitivos, el tema ontológico se torna poesía pura.

En "La Luz sin Límites" el problema del Universo y de Dios está tratado intuitivamente. El poeta se pone frente al Misterio y la interroga, prescindiendo de las doctrinas metafísicas y los co-

nacimientos científicos — tal como podría hacerlo un indio de la emigraciones remotas o un pastor ancestral de la Caldea. El poeta vuelve al primievo: es un primitivo. En su propia conciencia desnuda, y no en las enseñanzas religiosas o universitarias, busca el poeta respuesta a las preguntas primordiales. Los conceptos de su poema no proceden ni pueden ser verificados por la experiencia científica. Es a lo íntimo de su propia conciencia, — y no a las nociones adquiridas — que cada lector tendría que preguntar si es verdad lo que dice el poeta.

"La Luz sin Límites" afirma la existencia de Dios; mas no del Dios personal y antropomórfico de las religiones. Su panteísmo espiritualista le hace concebir a Dios como un principio latente o manifiesto en todas las cosas, como una chispa vital animadora, como la causa infinita de todos los fenómenos. No es un ser aparte del universo, sino su energía y su sustancia mismas.

Dios irradia en los pétalos que ríe la floresta...
Dios está en los instintos perfectos de la testa
bestial: en toda mente, — en toda llama: en todo
cuanto en la luz respira y cuanto encierra el lodo;
en la sien brumosa de la montaña, en el
feliz llano, en el oro de la miel, y en la hiel: —
en la sombra de puntos suspensivos que miente
más allá de la vista, de la planta y la mente: —
en las celestes músicas y en la terrestre orquesta:
en el pico que al alba, pone el aire de fiesta:
en la garganta blanca de la mujer querida,
en el llanto, en el ebrio reir!... ¡Dios es la vida!
¡Es la vida!... Le albergan las linfas luminosas
y los fangos. ¡Besemos las llagas y las rosas!
¡Es la vida!... Las frondas cantan: resuenan los
ríos: giran los Orbes: ¡circula y canta Dios!

. . . . . .

Lo nuevo, en este poema, no es el concepto en sí — el mismo que informa la vieja filosofía hindú y, más modernamente, en cierto modo, el spinozismo — aunque es también verdad que Casaravilla no ha llegado a ese concepto por conocimiento de libros, sino por la propia intuición. Lo nuevo, en este poema, es esa llama espiritual que sublimiza el frío concepto, revelando sus valores estéticos y encendiéndolo en humanos fervores. No es una demostración lógica ese poema, sino una adoración enérgica... El poeta se eleva en ciertos momentos a lo sublime, la región difícil de alcanzar y a la cual muy pocos llegan. El poeta convence arrebatándonos en su soplo, comunicándonos su vibración, haciéndonos ver sus visiones radiantes, oir sus siderales músicas. El poema es una ascensión de luz, de pensamientos, de imágenes y de ritmos.

Creemos no exista en la lírica hispano-americana otro poema de esta índole. La Introducción a "Las Montañas del Oro" de Lugones, podría, tal vez, compararsele por su género, ya que no por su estilo. Esa *Introducción* es hugoniana, de grandilocuencia oratoria, y el canto de Casaravilla es de una esencia más *musical*, más natural, más védica. En "La Luz sin Límites", Casaravilla Lemos ha tocado una de las más altas cimas de la poesía.

* * *

"Celebración de la Primavera" — segundo canto de "Las Fuerzas Eternas" — es el poema de la vida terrena. Lo que en él se celebra es la acción de la energía fecunda de la tierra, la belleza del mundo que habitamos, la alegría de la salud y del amor.

. . . . . .

Primavera. Risueña verdad, en rama y ser.
Es un hecho inefable y eterno renacer.
¡Oh, Bondad misteriosa que remoza y florece
la vida: rosa, carne y mente!... — ¡No envejece

tu esencia! Los otoños sólo la paz azotan; —
Reverdece la misma oscura muerte. — Brotan
flores hasta en la informe materia descompuesta,
cubriéndola de triunfo, de aromas y de fiesta.

. . . . . .

El panteísmo espiritualista del poeta se manifiesta en esta *Celebración* por su amor a la naturaleza, a la que siente tiernamente, como algo anímico, y canta con júbilo fervoroso de artista. En la naturaleza ama y celebra a la Luz sin Límites, que la engendra y la anima.

¡Transporta de las matas el generoso incienso...!:
Se transfigura y, de áureo vapor llena, el inmenso
natural espectáculo que ríe y resplandece,
cual si en el primer día de la creación luciese!
El ave del espíritu se recrea en joviales
pensamientos por entre los árboles triunfales...
¡Oh, secreta dinámica divina que abre el terso
pétalo, y viste el árbol desnudo sin esfuerzo!
¡Rodeado de retoños parece el tronco añejo,
de un abuelo rodeado de sus nietos, espejo!

. . . . . .

Pero, así como no separa a Dios del Universo, tampoco separa a la Naturaleza del Espíritu. La alegría dionisíaca con que celebra la belleza y la energía de la tierra, la exaltación de la vida física en la savia que florece y en la sangre que ama, está ligada íntimamente a las virtudes teologales del alma, a los principios éticos de libertad, de bondad y de justicia. Así exclama:

Inspira el vuelo fácil, libre y puro, a mi arte.
¡Oh, sed de azul! del pájaro primero en anunciarte;
y el más hermoso rayo de tu limpio sol, vierte
(sol milagroso que hace latir la savia inerte),

en la tierra dispuesta que hay en mi corazón,
para que se abra en ella tu flora de irradiación
máxima. ¡Corazones en que tú anidas, de
de bien y luz! Que, en el mío, siempre haya un nido. Que
si algún bien hace — ignoro si es lirio o zarza fiera,
al dulce Abel abierto y a Caín...

¡Primavera!:

Tú a la hiedra bendices que trémula se inclina,
y al rosal, que ensangrienta la mano que fascina,
y a ese prado que verdes maniseómbres exhala
y el alma entibias hasta de la piedra más mala.
Toda la etérea bóveda, que ampara igual proscriptos
y elegidos, se inunda de cánticos benditos!...

. . . . . .

Y termina la celebración de la vida pánica y de la naturaleza siempre renovada con este voto:

—Sé perpetua en el rayo que entra en mi morada;
en mi surco, en mis ojos de amor, en mi mirada
más cruel!... Pon el reflejo de tu eterna sonrisa
en la mano que tienda,—si alguien de ella precisa.—
Y en el libro que abra, tus luces inmortales,
para que sus lecciones sean primaverales, —
¡besos, pétalos, risas!...; — y vuelen tus felices
milagros hasta algunos mundos ciegos y grises!...

. . . . . .

¡Que no entumezca el cierzo las fuerzas de mi pecho!
¡Que a su soplo no tiemblen ni mi Ideal, ni mi Hecho,
y que, en mí, la Justicia — que es lo que más adoro —
no envejezca un segundo. Primavera de oro!

Adviértase en los versos transcriptos, cómo la profundidad filosófica del concepto no es óbice a la belleza lírica de la expresión.

Esto caracteriza el libro de Casaravilla. Hay en todo él un pensador, pero éste es inseparable del artista; cada verso expresa un pensamiento, pero no de modo crítico ni discurrente, como en la prosa didáctica, sino en sublime modo: imagen encendida, frase con alas, verso impregnado de aroma y de música. Es peligro — del que modernamente pocos poetas escapan — caer en el razonamiento crítico cuando escriben un poema de médula filosófica, desvirtuando así la naturaleza de la poesía, y haciéndole perder aquel encanto poderoso y delicado por el cual Orfeo domaba a las fieras, — que es decir los instintos atávicos y las pasiones brutales de nuestro ser.

En esta "Celebración de la Primavera" — como en la aún más abstracta "Luz sin Límites" — el pensamiento no pierde nunca ese vuelo ni esa música que son inalienables cualidades de la poesía. El pensamiento poético, es decir, el pensamiento inspirado, tiende a expresarse en forma bella, en bella imagen, penetrando a la conciencia por el camino de la emoción antes que por el del raciocinio. Este poema está todo vibrante de emoción, como un instrumento musical, y cabrillea en él la luz de la belleza como en la superficie inquieta de las aguas.

Mérito singular es este de orillear la caída en la prosa. Parece que el poeta fuera sostenido por el *élan* de su numen, con la seguridad extraña de los sonámbulos al borde de las altas cornisas. Vean en ello los jóvenes poetas, cuál es la diferencia entre el concepto razonante de la filosofía y el pensamiento inspirado de la lírica.

* * *

"Frente Triste", tercera parte de "Las Fuerzas Eternas", es el grito de angustia del hombre que sufre en la tierra las contingencias fatales de su limitación corpórea y las trágicas incertidumbres de su destino. Después de "La Luz sin Límites", en que la concien-

cia del poeta se eleva a la sublime *entelequia*, según palabra de Aristóteles, identificándose él mismo con el universo múltiple, en llama de amor y de potencia, olvidado de su propia condición humana. — después de "Celebración de la Primavera", en que la conciencia del poeta participa del gozo renaciente de la naturaleza y vuela con la dorada nube, retoña con el árbol añejo, corre con el río sonoro, sopla con el viento ligero, palpita con la tierra toda ancestral y divina en "la alegría dionisíaca del eterno transformarse", — en "Frente Triste", la conciencia del poeta se vuelve sobre sí misma, y, disipada aquella embriaguez ditirámbica, se repliega en su soledad, frente al universo.

A la soberanía radiante del canto primero, al júbilo armonioso del segundo, suceden la penumbra y la tristeza del hombre que sufre sobre el suelo, en medio a la indiferencia suprema de las cosas, bajo el inalterable silencio de los orbes; el hombre que ansía, que duda, que lucha, que ruega, que se yergue, que se abate, que imprecа y que llora.

Y, por ser la parte más *humana* del libro — las angustias espirituales son también fuerzas *eternas*, fuerzas que trabajan nuestra materia y la transforman — "Frente Triste" es la más oscura, atormentada y desigual del conjunto. El pensamiento no tiene aquella majestad imperiosa ni aquella luminosa armonía de los dos primeros cantos. El verso pierde, a veces, aquel ritmo amplio y seguro, aquella gracia severa. Pensamiento y ritmo son aquí por igual atormentados, quebrados, zigzagueantes, vagos a veces, a veces abstrusos.

Los corrosivos ácidos del dolor han carcomido la imagen objetiva del universo, alterando sus líneas y sus figuras en perspectivas horrosas y paradojales. Músicas fugitivas, formas imprecisas, palabras balbuceadas, ideas que cruzan la oscuridad como meteoros, paradojas vivientes que chorrean sangre por las heridas... Ya está aquí el hombre arrojado del Paraíso, caminando con llagada planta sobre la dura tierra, y el ojo de la conciencia abierto siempre so-

bre su trabajo y sobre su sueño, como una condenación y como una esperanza...

—Yo estoy condenado a mi antiguo sufrir,
como el ojo a mirar,
cual la cima a romper la tormenta,
como el fuego a abrasar!

¡Y la tierra me ríe!, ¡y el cielo me protege!
Yo estoy condenado a los trabajos eternos. —
¡Cuándo pasará esta demencia que me alza... y me lanza!
¡Cuándo descansaré como la menos suave flor entre sus hojas!

Así clama el poeta — en un grito entrañable, intensamente lírico. El sentimiento oscuro de la fatalidad, el corazón colmado de amargura, los ojos escrutando la noche de luces frías y remotas: surgen la burla trágica, el sarcasmo orgulloso y la paradoja centelleante con que el hombre reta la inefable digestión de los dioses.

Payaso,
ríe!...
¡Payaso inmortal
ríe tu risa estrellada, tu risa de raso!
Deja que la hora suene, fatal.
Eleva al acaso
tu mueca infinita,
tu risa, payaso;
tu dardo empapado de triunfo y espanto,
tu herencia maldita:
tu burla celeste, tu lívido llanto.
Tendrá la victoria,
por punto final,
tu mofa empolvada de tedio y de gloria...
¡Oh rey coronado de sombra!
Inmortal. Mortal...

Es el poeta ese payaso de estrellada risa, coronado de sombra, vertiendo lívido llanto, a la vez mortal e inmortal. Y el poeta es el hombre.

Pero del fondo de su sufrir, de su acitarse, de su buscar, de su gemir, de su reir con lágrimas, se eleva una afirmación suprema..., — ¡ay! — lejana...

Sí: (alma viajera que me escuchas,
negra de lodo y zarzas, o toda blanca azahares);
sí; yo he sufrido a mares
todas las torturas del ser
y todas sus luchas.
Alma viajera, sigue mejor,
sigue tu senda para no ver
más la de mi dolor!

Por descarriados rincones,
entre vacilaciones
y casi vacías victorias,
he rodado,
sin glorias,
desde alturas que nadie ha subido
hasta fondos de pena que nadie ha pisado.

Pero... por más que ruede perdido,
(alma viajera que me escuchas),
solo, y mis lágrimas, el vuelo roto,
aunque ni un instante al ignoto
mundo que sueño ascienda —
luchando con todas mis luchas,
con mis iras, ola que cunde
sin rienda,
con mi virtud, que nos las hunda:
yo sé que alguna vez he de edificar mi vivienda,
sobre la piedra donde se alcanza
la definitiva confianza!

Las composiciones transcriptas son, sin duda, lo más intenso de esa parte del libro. En su brevedad, expresan de modo insuperable, ciertos aspectos fundamentales de la conciencia del hombre.

El poeta ha destilado la esencia de esos sentimientos profundos y nos la ofrece en imágenes que son condensaciones de ideas, y en estrofas que son condensaciones de ritmos.

La brevedad de esas composiciones es un efecto de su intensidad. Sería imposible expresar más en menos versos, sin que esos versos perdieran en gracia musical. El dolor del poeta danza con pies ligeros, al ritmo de una música huraña.

Las otras composiciones contenidas en "Frente Triste", de hondo concepto y bella imagen, no son, sin embargo, de la intensidad lírica de las precedentes. "La Existencia", "Ella", "Abanico", "Los Destinos", "Los Muros", "Pan de Amor y Bien", encierran pensamientos originales, de expresión concreta. Son pequeños y preciosos poemas de esencia filosófica, en los que el poeta ha sabido verter también una gota de fermento emocional, dotándolos de la fosforescencia astral de la belleza.

Las llamadas "El Poder", "Descansa, Olvido", "Oración del Huerto", "Imagen", "Mi Celeste Día", pasan, quizás, las fronteras de la poesía... El pensamiento es harto abstruso, las imágenes harto vagas, las frases entrecortadas en demasía... Carecen de línea concreta, se pierden sus contornos en una penumbra mental y sus estrofas parecen ritmos dislocados, apenas coherentes. Diríase que son motivos líricos que no han llegado todavía a tomar forma poética, esbozos incompletos, figuras confusas, aún flotantes en las corrientes de la música. Estas composiciones serán, sin duda, las menos comprendidas y las que disgustarán al lector común. Una mente aguda, una sensibilidad sutil, un gusto cultivado, hallarán el valor de esas composiciones, en que el poeta ha olvidado que escribe para otros hombres, y en vez de hablar el lenguaje del entendimiento habla su lenguaje interior, demasiado subjetivo en su simbolismo, casi intransferible en su tácita intelección... Nosotros, particular-

mente, no le reprochamos haberlas hecho así, tal como están en el libro. Pero, teniendo en cuenta que no escribimos para nosotros mismos sino para trasmitir nuestros sentimientos y nuestras ideas a los demás, consideramos esas composiciones de Casaravilla como un pequeño error literario dentro de su obra. Invalidaría este error la obra entera si él se extendiera a la mayor parte de la producción; pero, es sólo a algunas composiciones que atañe la observación formulada. La obra, en su conjunto, es de claridad profunda y de complexidad armónica.

* * *

Tal como se presenta en "Las Fuerzas Eternas", es Casaravilla un poeta personal, fuera de las escuelas, sin sujeción a modelos, y sin ajenas reminiscencias. Piensa por sí, de modo intuitivo y directo; en sus poemas se encuentran muchas ideas originarias.

Del mismo modo son propias sus imágenes y no recuerdan a otros poetas. En cuanto a la forma poética, él es, según ya lo hemos notado, un moderno, con todas las libertades y las bizarrías de las tendencias contemporáneas, pero, sin perder — en general — la euritmia clásica, el sentido de la armonía constructiva. En las breves composiciones de "Frente Triste" es donde se hallan las mayores libertades de métrica y consonancia, elementos de que prescinde algunas veces, logrando, no obstante, perfecta armonía. "Mortal" y "La Definitiva Confianza" pueden considerarse modelos de versificación libre y de música modernísima por su polifonía. También en "La Luz sin Límites" y en la "Celebración" se encuentran audaces y felicísimas consonancias; tales:

¡Es la vida!... Las frondas cantan, resuenan los
ríos; giran los orbes; circula y canta Dios!
. . . . . .

en la sien brumosa de la montaña, en el
feliz llano, en el oro de la miel, y en la hiel.

Suele usar, como en el parcado transcripto, consonantes dentro del verso; cosa considerada por la retórica académica como un defecto, y que, no obstante, puede dar exquisita sonoridad a la estrofa. Rubén Darío — que supo transformar en bellezas todo lo prohibido por las preceptivas, obteniendo sus armonías más caras — fué el primero en usar este efecto.

De lo más gallardo y fino es la siguiente combinación:

> Nuestras manos gozosas bendicen a los plátanos
> que otra vez tiemblan, verdes, en la fuente de plata... Nos
> parece que retoña nuestra vida también.
>
> . . . . . .

Merece asimismo citarse, como modelo de delicadeza, de agilidad y de gracia, el "coro" de "Celebración de la Primavera".

> . . . . . .
>
> Instantes hay, limpios de abrojos;
> ¡Que disfruten nüestros ojos
> de esta fugitiva hora
> florecida!: que nadie, ahora,
> en otra cosa tenga la mente,
> porque pasan ligeramente
> estos alegres ruidos de seda...
> ¡Breves días!...., ¿quién nos los veda?
>
> ¡Vamos!... Dejemos el taller
> sin sol que asfixia y seca el sér: —
> ¡que este instante de primavera
> sea un instante que no muera!
>
> . . . . . .

Cerremos así, con el broche de oro de su poesía, la llana prosa de nuestro comentario.

FIN DE LA OBRA

ÍNDICE

ÍNDICE

Págs.

Nota del Autor 5

Tres Epocas (Apuntes históricos):

El Salón Literario 11
El Ateneo del Uruguay 21
El Café Literario 35

Acuña de Figueroa 51
Zorrilla de San Martín 61
Eduardo Acevedo Díaz 81
La Poesía Gauchesca 107
"El Viejo Pancho" 118
Carlos Roxlo 129
José Enrique Rodó 145
Carlos Reyles. 167
Julio Herrera y Reissig 199
Florencio Sánchez 217

La Poesía Social:

"Cantos Augurales" y "Cantos Rojos" 233
Armando Vasseur 242
Javier de Viana 255
Horacio Quiroga 269

Las Poetisas:

Preámbulo 283
Delmira Agustini 290
Juana de Ibarbourou 301

Los Poetas Nuevos:

Preámbulo 315
Emilio Oribe 320
Enrique Casaravilla Lemos 336

REFERENCIAS ACERCA DE OTROS ESCRITORES

Págs.

Adolfo Berro . . . . . 14 y 64
Juan Carlos Gómez 11
Magariños Cervantes . . . . . 20, 64 y 83
Bartolomé Hidalgo . . . . . 109 y 116
Alcides De María 117
Elías Regules 11
Víctor Pérez Petit 40
Roberto de las Carreras . . . . . 47 a 50
Angel Falco . . . . . 239 y sigs.

PRINCIPALES MATERIAS TEÓRICAS CONTENIDAS EN ESTE VOLUMEN

Págs.

De la verdad histórica en el poema épico . . . . 70 a 80
De la Epica americana. . . . . 103 a 105
De la sencillez y la trivialidad . . . . . 134 a 138
Del verdadero pensador 152
Del idealismo estéril 154
Del estilo 161
De la psicología de la Decadencia . . . . . 178 a 181
Del intelectualismo 183
Del Modernismo . . . . . 42 a 44, 201 a 207
Del exotismo literario en América . . . . . 211 a 215
De la psicología del artista . . . . . 223 y 224
Del sentimiento cristiano . . . . . 222 y 223
De la Poesía y de la Ciencia . . . . . 242 a 246
De la egolatría . . . . . 250 a 253
Del *snobismo* literario . . . . . 273 y 274
De la literatura patológica . . . . . 276 y 277
Del pesimismo naturalista . . . . . 304 a 306
Del vicio literario en América . . . . . 315 a 319
Del verso y de la prosa . . . . . 326 a 330
De la Metafísica y la Poesía 340

LS.H Zum Felde, Alberto
Z949c Crítica de la literatura Uruguaya.
405808

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED